CUADERNOS
DE LA
UNIVERSIDAD DEL AIRE
DEL CIRCUITO CMQ

10

CURSO DE VERANO DE 1949

ARTES Y LETRAS DE NUESTRO TIEMPO

●

Noviembre 1949

Talleres de
EDITORIAL LEX
LA HABANA

20 cts.

UNIVERSIDAD DEL AIRE

DIRECTOR: DR. JORGE MAÑACH

EXTRACTO DEL REGLAMENTO DE LA UNIVERSIDAD DEL AIRE:

"La Universidad del Aire es una institución de difusión cultural por medio del radio. Está, por tanto, sujeta a las condiciones de acción que le imponen la índole de ese propósito y el medio trasmisor de que se vale".

....

"El objeto de las disertaciones de la Universidad del Aire es principalmente despertar un interés en los temas de la cultura. Por consiguiente, no aspiran a impartir conocimientos detallados o profundos, sino más bien nociones introductoras y generales que abran una vía inicial a la curiosidad de los oyentes. Como el grado de cultura de éstos tiene que presumirse muy diverso, se procurará prescindir en las disertaciones de todo lo que suponga una considerable formación previa, así como de tecnicismos y pormenorizaciones que fatiguen la atención. Los trabajos deberán ser redactados con toda la llaneza de estilo y amenidad de contenido que el tema permita, procurándose sintetizar y dramatizar lo más posible la exposición, y cuidando más en todo momento de la comprensión de los oyentes que del propio lucimiento".

Las audiciones de la UNIVERSIDAD DEL AIRE
se trasmiten todos los domingos de 3 a 4 p.m.
por el

CIRCUITO CMQ

RADIOCENTRO

LA HABANA, CUBA

Francisco Parés

El teatro actual

LA presente lección, señoras y señores, será una triste y negra lección. La razón es muy sencilla: las máscaras simbólicas que ríen y que lloran han desaparecido de la escena. Ya no cubren el rostro del actor. Es más: incluso ha desaparecido el actor que ríe y que llora. Queda sólo en el tablado el hombre, desnudo, miserable, inexsorcisable. Ya no ríe. Tampoco llora. Impreca, blasfema y pregunta. Se inclina dolorosamente sobre su conciencia y repite la imprecación y la pregunta. Pero nadie, ni la propia conciencia, le devuelve la suprema piedad de una respuesta. El teatro actual, esencialmente, implica una tragedia sin dioses y sin máscaras.

Pero me parece que he empezado mal la lección. No estaría de más definir, previamente, el título de la misma: el teatro actual. Voy a analizar sus términos. Todos sabemos lo que es el teatro. Pero les pido un favor: olviden la definición técnica, rituaria, preceptiva. Vamos a admitir que el teatro, en su última instancia, es una síntesis literaria. Pero que, además, es el receptáculo literario más sutil y anticipado de una realidad histórica interna, espiritual. En consecuencia, en esta lección vamos a prescindir de toda manifestación teatral, por poética que sea, por artística que sea, si al mismo tiempo no implica concordancia con la íntima verdad de los tiempos, o lo que es lo mismo, no es la vibración de un nervio de cultura. No quiere decirse con esto que el costumbrismo, el entretenimiento, el espectáculo, sean categorías indignas. No. Pero es indudable que significan, en la escala de valores teatrales, planos intermedios. Sólo el teatro como síntesis de una tensión espiritual concorde con las más profundas realidades históricas, merece el nombre de gran teatro. Un ejemplo:

el decorativismo cocteauniano podrá parecer, a primera vista, un exponente teatral inserto en el momento histórico. No lo es. Cocteau se encuentra fuera de la órbita del teatro actual, aunque por su contorno poético pueda parecer otra cosa.

Más claro, todavía: sólo estimaremos gran teatro, en el curso de la presente charla, el teatro que plantea, desarrolla y trata de resolver el destino de la sociedad y del hombre de hoy. Y aún no de todo hombre y de toda sociedad, sino sólo de aquellos que, por razones evidentes, se encuentran en el umbral de un nuevo mundo. Sólo este teatro es grande por razón de contenido, y es actual por razón de historia. Se circunscribe geográficamente en los países que han perdido la sonrisa. Ocurre, señoras y señores, que las más viejas áreas culturales del mundo occidental viven en plena obsesión, en interrogación prometeica. Llevan sangre en la palma de la mano y cenizas en el alma. Esto es, precisamente, el teatro de hoy: ceniza y sangre. Es decir, obsesión de destino. Los pueblos europeos no son felices.

El resto del mundo occidental es aun feliz. Mañana se sentirá obsedido por la angustia, pero de momento es aun feliz. Lo que equivale a decir que vive, por inercia, en un tiempo espiritual extinto. En efecto: sólo escapan a la obsesión espiritual implícita en el espíritu de los tiempos, aquellos que, artística, histórica y espiritualmente, siguen en el pasado. O aquellos que, iluminados por la invisible gracia de la fe, remiten su angustia, en última instancia, a la decisión divina. Los primeros están muertos: vive su cuerpo, pero el alma quedó sepultada en el pretérito. Los segundos están también muertos: su cuerpo está presente, pero su alma, en méritos de una inmortalidad autoprometida, descansa en el más allá. Felices ellos... Pero ni los primeros, ni los segundos, representan gran cosa en el instante de la cultura constituyente. Unos fueron, otros serán. Pero ni unos ni otros, son.

¿En qué momento se inicia la actualidad de este teatro? Tenemos la suerte de que en la historia de la literatura contemporánea se produce un instante neto, preciso, que separa el teatro de ayer del teatro de hoy. Naturalmente, no me olvido de los antecedentes, de las intuiciones: O'Neill, los espartaquistas alemanes, Sarment, Lenormand. Pero el instante de la cesura es tan visible, tan profundo, que puede afirmarse que a partir de este instante, queda trabada la filosofía del nuevo teatro. Es más: toda obra que escapa a esta filosofía, o es una mediocridad, o es un combate contra la misma, o es un bárbaro, pero aislado, intento de resurrección de climas muertos, como "El maestre de Santiago" de Monthérlant. Este instante se produce en febrero de 1932, al

aparecer en las librerías de París la primera obra negra de Jean Anouilh: "Jézabel". Momento áspero, bello como un mármol mortuorio, que dice al mundo: acaba de nacer el teatro obsesivo, el teatro fantasmal. A partir de este instante, nadie puede escapar al surco abierto por Anouilh. Nadie, ni siquiera las más finas antenas literarias del mundo extraeuropeo, todavía feliz.

Obsesión, fantasma, pregunta. Anticipándose a la gran hecatombe espiritual que es el mundo europeo, el teatro se despoja de sus máscaras piadosas y lanza un rondó de personajes crueles por sus escenarios simbólicamente iluminados en verde, que es el color más frío y terrible en la gama escenográfica. Estos personajes no son seres de carne y hueso. No son siquiera símbolos. Son abstracciones últimas, negras y brillantes como un ónix inexorable. Porque los protagonistas del teatro actual son, simplemente, el fracaso, el suicidio, la derrota, la vida inútil, la muerte gratuíta, el vacío.. Y presidiendo la zarabanda de los fantasmas, un vacío aun más intenso, la indiferencia olímpica de las piedras.

Pero me parece, otra vez, que desarrollo mal el tema. Tratemos de buscar una vía que explicite mejor la esencia del actual teatro. No es difícil. Basta con revisar la teoría del conflicto. Se ha dicho mil veces que el teatro no es más que la exposición de un conflicto humano por medios de síntesis literaria. Pues bien: ¿cuál es la razón vital del conflicto, en el teatro actual? Es necesario, en este punto, proceder a un recuerdo. En la tragedia ática, el conflicto se plantea entre el hombre y el destino dictado por los dioses. En el medioevo, el conflicto es entre el hombre y su destino religioso. En el Renacimiento, el conflicto es entre e hombre y el hombre. Más tarde, entre el hombre y su conciencia. Después, entre el hombre y el medio. Hasta hace muy poco, entre el hombre y la colectividad. Hemos llegado al teatro que se inicia en 1932. Y en este teatro, el conflicto se plantea entre el hombre y la absurdidad de la vida. De ahí que el teatro de hoy carezca de rostro y de silueta, de voz y de gesto. Que exhiba solamente, en su frente helada, el signo de la negación. Es poético en Giràudoux, realista en Sartre, simbólico en Priestley, naturalista en Picard, mágico en Supervielle, expresionista en Kafka, impresionista en Anouilh. De ahí que por primera vez en la historia del teatro, el estilo es indiferente al contenido, porque la muerte es indiferente a los estilos. Quizá la obra más significativa de este teatro sea "El Proceso", adaptación de Gide de la novela de Kafka.

Y ¿cómo se ha entronizado este tipo de conflicto en el teatro actual? Mejor dicho: ¿por qué se da en el teatro de hoy, preferen-

temente, este tipo de conflicto? La respuesta no pertenece a la historia del teatro, sino a la historia de la cultura occidental. Se han dado mil presunciones, mil respuestas. Las sintetizo, para mejor sustanciación del tema, en las dos razones siguientes:

Primera: porque el hombre occidental, en el embate planetario de este siglo, ha identificado su esencia con la libertad. Segunda: porque ha renunciado a Dios como disciplina única y suprema. Al escoger la libertad como inexorable dimensión humana, se ve obligado este hombre occidental a reinventar sus soluciones. Pero como ha renunciado a las soluciones dictadas por la disciplina divina, se ve obligado a descubrir la nueva esencia de la moral en sí mismo. Ahora bien, y esto es fundamental: las soluciones anteriores descansaban todas, sin excepción, en un concepto moral deducido de la idea de Dios. En consecuencia, puesto que se ha renunciado a Dios, no sirvan para nada las bases morales anteriores. Si se aceptan estas dos premisas, el conflicto, en el teatro actual —conflicto entre el hombre y la absurdidad de la vida— se convertiría en conflicto entre la libertad del hombre y la quiebra de todo principio moral.

No se crea que me estoy refiriendo exclusivamente al teatro llamado existencialista. Todo teatro de altura, a partir de 1932, existencialista o no, tiene este común denominador. Véase Giraudoux, a quien difícilmente se puede calificar de escritor existencialista. En la obra giralduciana, la fatalidad gratuíta se impone siempre a los hombres. No la fatalidad irracional, sublime, ática, sino la fatalidad nacida de la propia naturaleza humana. El tema del pesimismo es constante. Pesimismo referido a los pueblos, en "Sigfrido" y "La guerra de Troya no tendrá lugar". Referido a la vida familiar, en "Electra". Referido al individuo y al amor, en "Ondina" y "Sodoma y Gomorra". Giradoux es el primer dramaturgo actual que destruye la tragedia, pero para recrearla bajo términos amargos y poéticos. El pensamiento triste y dulce de Giraudoux es el ingrediente poético del actual teatro, pero es teatro actual porque es la poesía del fracaso, la muerte y la infelicidad. Giraudoux es el artífice máximo del pesimismo romántico.

Puesto que el teatro actual, mediante un frío acto de razón, ha prescindido de Dios, precisa reestablecer una moral universal, inventándola desde la entraña de la libertad humana. "Si sólo velamos cosas muertas, ¿por qué sufrimos tanto los dos?" pregunta Medea, en la obra de Anouilh. Responde Jasón: "Porque todo es terrible, al nacer, en un mundo donde todo es terrible, al morir". Completando el pensamiento de Anouilh, hay que reconocer que

el nacimiento de una nueva moral equivale a un parto de dioses. Y en el alma humana nace la angustia, precisamente, porque el hombre no es Dios.

Descrito el tipo conflictivo del teatro actual, sólo falta describir sus personajes más importantes. Labor facilísima, porque en realidad sólo hay un personaje central, tiránico, irredimible: la muerte. La presencia de la muerte lo aspira todo, todo lo nivela, todo lo define. Sentimientos, impulsos y heroicidades, esperanzas y cogitaciones, ideas y creencias, tienen en el teatro en curso un valor accesorio, en función de la muerte. La vida ha dejado de ser lo esencial. Lo esencial es la muerte. El edificio vital de los siglos anteriores se coronaba con la idea de Dios o la idea de la razón. Hoy el edificio vital se corona con la idea de la muerte, que ni siquiera es idea, sino puro hecho biológico. Incluso en el teatro antiexistencialista, cuyo mejor ejemplo es "La Pomme Rouge" de René Aubert. En efecto, dirá el protagonista de su obra: "Muerte, ¿eres tú? Pasa: eres puntual. El hombre está solo ante la muerte como lo está ante la vida: ninguna de nuestras preguntas esenciales tiene respuesta. Y sin embargo, pensé haber creado un mundo. Pero ahora comprendo. Ahora yo, Conde Hervé, Stanislas, Ulysse de Gardaloup, miembro del Instituto, autor de la "Metafísica del absoluto" comprendo que en el umbral de la eternidad mi ser se determina..."

Este protagonista único no puede ser calificado. Ni es alto ni es bajo, ni es bello ni es feo. "Hay sustantivos que no admiten adjetivos. Puede decirse de un país que es grande o pequeño. Pero no puede decirse ante un muerto que se trata de un gran muerto", dice Giraudoux en "Sigfrido". La muerte es, pero en su ser, ningún valor humano es aplicable. "Nos van a matar y seremos muertos injustificables", afirma Sartre en "Muertos sin sepultura". Y puesto que la muerte no es un valor, no puede encerrar un adjetivo, es también gratuíta y absurda, como la vida. "La muerte" dice Anouilh en "Roméo et Jeannette", "es la gran caricatura de la vida, una caricatura que se deforma y pudre. Una enorme cosa vergonzosa que no se sabe donde esconder".

Hemos llegado al final, señoras y señores, de la negra lección que es el teatro actual. No se les habrá ocultado la gran paradoja que encierra. Dije a principio que iba a referirme exclusivamente al teatro que es nervio de cultura. Y dirán ustedes: la cultura que el teatro actual acepta, en consecuencia, es una cultura negativa, inspirada por la muerte. Exacto: no se podría encontrar mejor definición. Pero tengan ustedes presente —y esta es la única nota optimista que puedo ofrecerles— que es lógico que así sea. No

digo que sea bueno ni malo, sino solamente que es lógico. Y es lógico, porque el teatro actual pertenece aun al mundo que se está hundiendo, no al mundo que está amaneciendo. Recuerden que los grandes revolucionarios son fruto de la sociedad que pretenden destruír, no de la sociedad que pretenden levantar. Para que pueda, mañana, producirse un gran teatro cuyo protagonista sea la vida, es preciso que antes se apure un gran teatro cuyo protagonista sea la muerte del espíritu presente, en curva hacia el pasado. En este momento cultural estamos. Los materiales que emplea el teatro actual son los residuos del mundo que desaparece.

Y de la misma manera que en la piebra de toda sociedad se contiene la chispa que genera la siguiente, en el teatro actual cabe adivinar una chispa, por negación si se quiere, de nueva vida. Chispa fugaz, apenas perceptible, como la vela que decora la frente de los muertos inmortales. Esta vela se alumbra fugazmente en la última escena de Medea, en el momento en que Medea, prevenido y rehusando la venganza, la fatalidad de la tragedia eterna, ruega a Jasón que ordene su sacrificio. Jasón responde: "No quiero que mueras, Medea. En la muerte, serás tú. Y sólo quiero el olvido y la paz". Medea estalla: "¿Podrás olvidar que todo lo que es muerte en vida, todo lo que es feo y sucio, el crimen y la traición, se llama Medea?" Jasón concluye: "Sí, te olvidaré. Viviré a pesar de la huella ensangrentada que dejaste a mi lado. Reconstruiré, pacientemente, mañana, mi pobre fe humana, bajo la mirada indiferente de los dioses".

En esta aurora cenicienta que se insinúa en las últimas obras del gran teatro actual, se contiene la esperanza —la sola esperanza— que las ruinas de hoy ofrecen a los arquitectos del futuro. Esperanza fría, imperceptible, pesimista. Pero es prciso asirse de esta esperanza para no morir del todo. En ella se dibuja la silueta del hombre nuevo, en larva todavía. Silueta que en la escena obsesiva de hoy, se define en la frase de Jasón, cara al incendio en que se abrasan los hijos de su sangre: "Acepto, a pesar de todo, la vida. Si tengo que batirme por ella, humildemente, oscuramente, me batiré, apoyado en el muro invisible que se levanta entre la nada y yo".

Jasón hace una pausa. Mira hacia las nubes y les lanza este desafío —el desafío desencantado de la silueta del futuro:

"En ésto y no en otra cosa, consiste el ser del hombre..."

Antonio Palacios

El teatro lírico Español en tres tiempos

PARA llegar a la redacción de este "informe informal" que titulamos: "EL TEATRO LIRICO ESPAÑOL EN TRES TIEMPOS", han valido mucho mi buena memoria, los apuntes que tengo para un folleto que publicaré, y que le llamo: "SALTO DE CABALLO"; mis lógicas deducciones, apoyadas un poco en mi fantasía de cosas que no ocurrieron, pero que lógicamente deberían haber pasado, y dos libros: "EL TEATRO ESPAÑOL": Historia y antología de Federico Carlos Sáinz de Robles, editado por la casa Aguilar de Madrid en 1942, y la "HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL", recopilada por Narciso Díaz de Escobar y Francisco Lasso de la Vega: edición de Montaner y Simón de Barcelona.

Muchos pueden escribir sobre este tema por su capacidad y conocimientos, pero yo tengo a mi favor lo vivido. Conjuntamente con mis glóbulos rojos, viven ciertos bacilos que pudiéramos catalogar como: "mórbus artísticus", pues tiene su origen en un tal José Espejo, "vidrio y azogue" de los muchos Espejos que en el teatro fuimos. Mi antepasado Espejo, dejó un hijo, Javier, y éste a su vez, tuvo dos descendientes: Fernando y Javiera; el primero, padre de Juana, (mi más directa antepasada) y Manuel, un famoso actor cómico... Quisiera recordar artísticamente el apellido Palacios pero, según mis informes, no hubo ninguno que descollara en el arte teatral: lo siento por ellos y por mí. Estos datos autobiográficos apoyan mi razón para hablar de teatro, y muy especialmente del lírico español.

Si entendemos que el teatro lírico es "la ficción o farsa que se acompaña musicalmente", teatro hicieron en la alta Edad Media los trovadores en sus justas del gay-saber. Estos trovadores eran los cantores del pueblo, y se clasificaban así: Los "mimos", los "jaculatores", los "juglares", los "bailarines de cuerda", los "bufones", los "remedadores", los "cazurros", los "segriers", las "juglaresas", las "troteras" y las "danzaderas". ¡Cuántos actores y qué admirables! Ellos conmovían la vida monótona de cada lugar; eran como sembradores de inquietudes. Los músicos se llamaban "juglares": los actores, "remedadores", los troveros de la Corte, "segriers", y los que se consagraban a innobles artes en calles y plazas, viviendo miserablemente, eran denominados "cazurros" para denotar su bajeza.

En las fiestas de Navidad del año 1492, en el palacio del Duque de Alba se representa una "égloga" en verso que finaliza con un villancico entonado por los propios intérpretes, siempre dos o cuatro, pero el teatro con música no lograba imponerse, es más, resultaba de mal gusto y no era admitido ya ni en plazas ni tablados, y así llegamos a finales del siglo XVI, entrando en lo que se llamó justamente LA EDAD DE ORO DE LAS LETRAS, pero no así de la música, que no prosperó ni mucho ni poco, y vamos al siglo XVIII: ya aquí comienza el espectáculo con un romance popular ó cancioncilla, que acompañado de guitarra, solía entonar el propio autor o el actor principal, apoyándose las piezas dramáticas en un baile, canto o pantomima musical.

Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V como venida de Italia, echaba de menos la magnificencia y el lujo de los teatros de su patria, y el Rey para complacerla, hizo construir y adornar un "corral", ordenando en 1737 que se estableciese en él de modo permanente y para su recreo, un teatro de ópera italiana. Al mismo tiempo el cantante Farinelli, por una disposición real, decoraba con todo lujo el "Buen Retiro"', y así dos "corrales" se convirtieron en dos buenos teatros: el de "La Cruz" (1743), y el de "El Príncipe" (1745) gracias a la música italiana y a la decadencia española. Ya tenemos dos teatros en Madrid, y alternando en ellos las compañías de Granados, Salcedo, Rivas, Quiros, Gálvez, Balbín, Francisco Osorio, Cisneros, Saldaña, Velázquez y Granassa, este último italiano, que dirigía una compañía de mímicos danzantes y volatineros... Y vamos ya directamente en busca del padre del género lírico español:

DON RAMON DE LA CRUZ, CANO OLMEDILLA, nacido en Madrid en 1731.

¿Fué Don Ramón de la Cruz el verdadero creador de la zarzuela española? Desde luego que sí: Al menos fué el primero que escribió un libro para ponerle música, y se titulaba: "QUIEN COMPLACE A LA DEIDAD ACIERTA A SACRIFICAR", clasificándolo como: "nuevo drama cómico-armónico": La música era de Manuel Plá, y se estrenó en Madrid el año 1757.

Sobre Don Ramón de la Cruz, existe un episodio de su vida que no puedo pasar por alto en gracia a la nota curiosa que ella implica: El 2 de Abril de 1731 fué bautizado en la Parroquia de San Sebastián, en Madrid: y al preguntar el virtuoso Fray Francisco Cano y Olmedilla —tío carnal del neófito— los nombres que habían de ponérsele, contestó grave e imponente la madrina y tía materna, Doña Teresa Cano y Olmedilla: "DON, RAMON, FRANCISCO, IGNACIO"... "¿Cómo Don Ramón?" repuso perplejo el fraile: "será Ramón, Ramón Nacianceno", a lo que remacharon madrina y padre a dúo: "¡DON, RAMON... DON, RAMON!"... y Don Ramón se llamó, como si el DON estuviera sujeto a ese personajillo; y ¡Don Ramón fué siempre!... Y a fe que hizo honor en el resto de sus años a ese DON —¡Gracia Divina!— que de niño le impusieron.

En vida de Felipe IV el ingeniero florentino Cosme Lotti, montó y dirigió ante los monarcas una famosa égloga de Lope de Vega titulada "LA SELVA SIN AMOR" que llevaba unas adiciones musicales. Esta representación se dió en el Real Sitio de "La Zarzuela", llamado así por estar bordeado de zarzas, las cuales por su escasa altura, eran llamadas "zarzuelas", origen del nombre de este género musical.

En 1708 llegó a Madrid una compañía lírico-dramática italiana dirigida por Francisco Bartoli, y no hallando salón ni coliseo para su espectácuo hubo de refugiarse en una barraca, próxima a los Caños del Peral, que eran unos lavaderos públicos. Treinta años después, gracias a los buenos oficios del embajador Scotti, se construyó en el mismo lugar el teatro de "Los Caños" que se mantuvo en pleno éxito hasta 1799, en que, por una Real Orden se dispuso que: "EN NINGUNO DE LOS TEATROS DE ESPAÑA SE PUDIERA CANTAR O DECLAMAR, MAS QUE EN CASTELLANO". Como resultado de esta disposición, se organizó una compañía lírico-dramática española, que hizo su presentación en 1800, y dió a conocer algunas zarzuelas. De esta compañía surgieron dos grandes figuras del arte escénico español: el tenor Manuel García, padre de la famosa "Malibrán", y el gran innovador Isidoro Máiquez.

En 1831, para celebrar el nacimiento de la infanta Luisa Fernanda, se cantó en el Conservatorio de "María Cristina" la zarzuela "Los enredos de un curioso" letra de Enciso Castrillón y música de Carnicer, Ramón Albeniz, Saldoni y Piermarini. Desde 1832 a 1840 se representaron varias zarzuelas en los teatros de "La Cruz" y "El Príncipe" siendo una de las mejores, sin duda, "Los solitarios" libro de Breton de los Herreros, música de Basilio Basyli.

Para incrementar el género, se formó en Madrid una agrupación llamada: "España musical". La presidía Hilarión Eslava y eran sus otros dirigentes, Arrieta, Barbieri, Gaztambide, Saldoni, Basyli, Martin, y el notable bajo y empresario Salas, naciendo entonces lo que se llamó ZARZUELA GRANDE. Fué el primer estreno "Colegialas y soldados", libro de Pina, música de Rafael Hernando, que tuvo un éxito extraordinario, trasladándose inmediatamente al teatro "Variedades" y de aquí, adquiriendo fama y categoría, al teatro "Circo" de la Plaza del Rey. En esa temporada se estrenaron: "La mensajera" de Olona y Gaztambide. "Gloria, peluca y tramoya" de Barbieri, y "El duende, Bertoldo y comparsa" de Hernando, culminando el éxito al estrenarse "Jugar con fuego", libro de Ventura de la Vega, música de Asenjo y Barbieri.

Ya en 1854 los éxitos fueron mayores. "Catalina" y "El amor y el almuerzo" de Gaztambide. "Los diamantes de la Corona", "El Vizconde" y "Mis dos mujeres" de Barbieri: la célebre y popular "Marina" de Arrieta, y "El postillón de la Rioja" de Oudríd. Ya había obras, autores, un público entusiasta, pero faltaba el teatro capaz de tan gran intento a costa de ¡tantos sacrificios y luchas! Aquella sociedad, "ESPAÑA MUSICAL", se puso al habla con el opulento banquero Don Francisco de Rivas y en seis meses quedó construído el teatro de "LA ZARZUELA" en la calle Jovellanos. El éxito del teatro y el género cultivado duró ¡cuatro lustros! y se enriqueció con obras de verdadera calidad artística, muchas de las cuales se representan aún. Se abre un paréntesis con el género "bufo" que origina Arderius, y en 1869 nace el "género chico" de manera circunstancial... En los cafés-conciertos, se hacía un espectáculo por secciones, con una duración aproximada de una hora, y los teatros de poca categoría idearon atraer al público de familias que no iban a los cafés-conciertos, con unas piezas cortas, de tipo cómico, con unos aditamentos musicales, y también por secciones. El público aceptó encantado aquella modalidad y surgieron rápidamente los autores que habían de dar vida al neófito, que llegó tan pobre y que habría luego de

ser tan rico. Al calor del éxito inesperado se edificaron los teatros de: "La Comedia", "Apolo", "La Princesa", "Eslava" y "Lara".

José Vallés, Antonio Riquelme, Juan José Luján y Juana Espejo fueron al teatro "Variedades", verdadera cuna de este género popular y castizo. Aquella temporada duró ¡DIEZ Y OCHO AÑOS! hasta que un incendio destruyó aquel teatrito de la calle de la Magdalena, casi esquina a Antón Martín. En "Variedades" estrenaron: Matoses, Ramos Carrion, Flores García, Javier de Burgos, Luceño y Ricardo de la Vega... Pero el apogeo estaba reservado al que fuera, años después, la CATEDRAL DEL GENERO CHICO, el teatro "Apolo", inaugurado en 1874. De los autores citados, brillaron con luz propia Don Ricardo de la Vega, que escribiera libros de estilo y clase como: "Pepa la frescachona", "Don Luis el tumbón", "La canción de la Lola", y "LA VERBENA DE LA PALOMA".

También Javier de Burgos dejó una rica herencia con "El baile de Luis Alonso", "Cádiz" y "Los valientes". José López Silva, el poeta madrileño, castizo por excelencia, marcó un momento inolvidable con: "Las mujeres", "Las bravías" y "LA REVOLTOSA". Felipe Pérez y González, acertó plenamente con la primera revista de espectáculo española: "La Gran Vía", debiéndose anotar este gran éxito muy principalmente el autor de la música: Federico Chueca, compositor pleno de gracia, donaire y frescura, que triunfó luego con las partituras de: "Agua azucarillos y aguardiente", "Cádiz", "El chaleco blanco", "La alegría de la huerta", "El año pasado por agua", y ¡ya está bien para afianzar un crédito y un recuerdo.

En el titulado "género grande" tiene lugar de honor Ruperto Chapí con obras tan diversas como: "La bruja", "La tempestad", "Pepe Gallardo", y "El Rey que rabió": y en la zarzuela de un acto, son suficientes para su gloria: "El tambor de Granaderos", "La chavala" y "LA REVOLTOSA".

Don Manuel Fernández Caballero, dueño de la inspiración, dejó prueba de su fecundidad en "Los sobrinos del Capitán Grant", "La Marsellesa", "El lego de San Pablo", y en el género "chico": "Gigantes y cabezudos", "El dúo de La Africana" y "LA VIEJECITA". Don Tomás Breton ganó fama bien merecida con su ópera "La Dolores", y más que nada, con ese modelo de sainetes musicales que se llama: "LA VERBENA DE LA PALOMA".

Quinito Valverde, (muy recordado en Cuba) creó un género de espectáculo alegre y esplendoroso: "El pollo Tejada", "El Príncipe Carnaval" y muchas más de ese tipo, teniendo enfrente los grandes conocimientos y la enjundia de humor frívolo de

Vicente Lleó cuya "Corte de Faraón" aún no se ha mejorado. Termino el PRIMER tiempo de mi informe, y paso al SEGUNDO, o sea, lo vivido por mí.

**
*

En 1910 decae el género chico, herido por la opereta, que se impone por su novedad y estilo mundano. Y al terminar la primera guerra mundial, en 1918, empieza el declive de ésta, puesto que era demasiado frack para aquellos momentos de revolución y cambio: Caían los Reyes, y conjuntamente con ellos los Duques, Condes y Marqueses que cantaban y bailaban al compás de un vals más o menos pegajoso... Aparece entonces lo que pudiéramos llamar: "zarzuela grande NUEVA", con los mismos defectos de la "vieja", pero con menos virtudes, y más metalizada: antes de acertar con nuevos y bellos temas, se hacían cálculos de los trimestres a cobrar.

En 1920 se estrena en Madrid "El Príncipe Carnaval" con éxito clamoroso; pero llegan Don Paco y Eulogio Velasco con Julián Santacruz en 1922 y presentan en el teatro "Apolo" "El arco iris", (que ya se había estrenado en La Habana) y fué algo de apoteosis. Como dato citaré el siguiente: en las primeras cien representaciones entraron en taquilla más de UN MILLON de pesetas: (pesetas de plata, ¡se entiende!). Con "Ave César", "La tierra de Carmen" y "La orgía dorada" (Lleó, Luna y Guerrero respectivamente) termina la época del género, y pasamos a "La monteria" y "Los gavilanes" de Guerrero, y "La moza de campanillas" y "Benamor" del maestro Luna, hasta el estreno de "DOÑA FRANCISQUITA" el 17 de Octubre de 1923, creación inigualable de Amadeo Vives. Permítaseme dedicar un recuerdo emocionado a ese acontecimiento artístico, en el que tuve la dicha de intervenir, y haré referencia a los inconvenientes de su estreno.

Francisco Delgado, era un empresario de Buenos Aires de bastante responsabilidad y solvencia, pero su máxima ilusión era, estrenar en España, y llevar la obra "puesta" a la capital argentina, con todos los detalles y reparto completo. Se enteró que Vives tenía terminada "Doña Francisquita", y vendiendo todas sus propiedades, y abandonando sus negocios, fué a España dispuesto a realizar aquel sueño de tantos años. Se puso de acuerdo con el maestro, y los autores del libro, Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, y arrendó el teatro "Apolo" para debutar en los primeros días de Septiembre del año 1923. La "lista" de compañía era tan larga... que no cabía en las carteleras del

teatro: Vives había acaparado los mejores elementos líricos del momento, y Paco Delgado pagaba puntualmente los caprichos y excentricidades del maestro, esperando "Doña Francisquita" de la que, aún faltaban algunos números, y cuya instrumentación no estaba ni empezada. El inicio de la temporada fué desastroso: el maestro retrasando la fecha del estreno, y el empresario vendiendo e hipotecando sus propiedades de Buenos Aires, hasta una noche que, encerrándose con Vives en el "saloncillo" del teatro, y esgrimiendo como ¡razón! una pavorosa pistola, le dijo: "Maestro, ya no me queda nada que vender ni empeñar, tengo un crédito que alcanza hasta Octubre, si al final de ese mes, no se ha estrenado "Doña Francisquita", cuéntese usted entre los difuntos que van a recordar el 1º de Noviembre..."

Parece que al maestro le convencieron aquellas ¡razones! de Paco Delgado pues terminó la partitura y la instrumentación de los actos 1º y 2º. Como resultado de este disgusto, hubo un cambio brusco e inesperado en el reparto: El empresario, Delgado, había impuesto una tiple para el "papel" de Aurora "La Beltrana", y Vives entonces, en represalia, trajo una figura desconocida entre la profesión: María Muñoz, a quien Vives, confirmó con el nombre y apellido de Cora Raga: Desde luego, el cambio fué un factor muy importante en el éxito obtenido, puesto que esta tiple, ¡aún! vive artísticamente del recuerdo de aquel personaje: el resto del reparto fué el siguiente: "Francisquita", Mary Isaura. "Fernando", Juan Casenave. "Doña Francisca", Felisa Lázaro. "Don Matías", Ricardo Güell y el "Cardona" Antonio Palacios.

El maestro se enfermó repentinamente, y la instrumentación del acto tercero fué realizada por los maestros Pablo Luna y Conrado del Campo, pues el empresario estaba dispuesto a estrenar de ¡cualquier manera!

La escena de "la murga" y el "marabú" lo estaba poniendo yo, el día del estreno, y mientras la orquesta ensayaba el "nocturno" que había venido unos momentos antes... Con todos los inconvenientes y contratiempos, el éxito marcó una época y un momento en el género lírico español, pues "DOÑA FRANCISQUITA" fué, es y será "punto de referencia" en los valores de la zarzuela española. Hasta hoy, se llevarán representadas unas ¡cinco mil!, y de ellas, yo me apunto, (números justos) Mil doscientas ochenta y una...

Años antes, el maestro Vives había estrenado su ópera "Maruxa", y el malogrado José María Usandizaga "GOLONDRINAS". Estimo que estas tres obras quedarán para la posteridad, por la diversidad de carácter en cada partitura, aparte de su valor musical, técnico y melódico.

Después, "La calesera" y "La parranda" de Alonso: "La rosa del azafrán" de Guerrero: "La pícara molinera" de Pablo Luna, de quien decía Vives, que escribía música "rubia". De Luna son también "Los cadetes de la Reina", "Molinos de Viento" y "Musetta", primorosas, pero desde luego, "rubias". Capítulo aparte merece José Serrano, no por "La Dolorosa" llena de concesiones, sino por "La mala sombra", "El mal de amores", "La reina mora", "Moros y cristianos" y "Si yo fuera Rey" de indiscutible calidad. Serrano se parece a... ¡Serrano!: es música de guitarra mora, honda, sentida. Siguen cronológicamente: "La mesonera de Tordesillas", "Mari-Blanca" y "Luisa Fernanda" de Moreno Torroba "El Caserío" y "La meiga" de Guridi. "Los flamencos", "La villana" y "El talismán" de Vives. "Don Gil de Alcalá" y "El hermano lobo" de Manuel Penella. "Romanza húngara" de Dotras Vila. "Katiuska", "La del manojo de rosas" y "La tabernera del puerto" de Pablo Sorozábal, y ya estamos en el año 36. Pasan los tres que le siguen, en que no se hace nada de provecho, artístico ni material, y por consecuencia otra excursión a México, y nuevamente en La Habana, para hacer un poco de teatro, y un bastante de radio. Lo que se ha estrenado en España en estos últimos años, ya lo ha juzgado el público y la crítica por las compañías que de allí vinieron.

El género lírico comenzó con dificultades, se impuso en una época y lo malo es, precisamente, que pretende vivir como en aquellos años, sin comprender que es preciso evolucionar y adaptarse a las nuevas modalidades del cine y la radio. Estos, que pudiéramos llamar "arte de serie", arte estandarizado, tomaron lo bueno del teatro y éste no sabe captar lo aprovechable de aquellos, y vamos a conclusiones con el TERCER tiempo de este informe "informal".



El nuevo teatro lírico español lo veo así:

La sala y el escenario, que estarán dentro de grandes edificaciones (si la atómica no manda lo contrario) serán herméticamente cerrados, con sus naturales temperaturas de frío y calor artificial. Desde el fondo de la sala al final del escenario, tendrá el teatro una forma oval, con objeto de que la voz vaya y vuelva. No habrá columnas en la sala, y las paredes formarán un medio punto, evitando siempre las esquinas y los ángulos rectos. Tendrá tres pisos de localidades. Las filas de los asientos marcarán una ligera curva para la visión perfecta, y serán de la misma clase. No habrá palcos para evitar tertulias, y se alumbrará indirectamente.

El escenario estará en plano superior, como ahora, pero a menor altura, sin lo que llamamos "visera". Poca elevación del mismo interiormente, puesto que no precisará telares, únicamente se ajustarán unos plafones que enmarquen los cuadros. En lo que hoy se llama "embocadura" y frente al público estará la orquesta, tras una rejilla invisible para los espectadores, con luz discreta que permita a los profesores guiarse, llevando el maestro el "tiempo" y "compás" por medio de un pulsador eléctrico que sustituya la batuta. Suprimido el apuntador que se utilizará exclusivamente para los ensayos. Pocas veces saldrán los coros, pues éstos, serán siempre el comentario de lo que hablen los personajes, como en el teatro griego. Cuando intervenga, será un conjunto de actrices y actores que interpreten y vivan lo que está ocurriendo.

El espectáculo tendrá una duración máxima de dos horas, y estará SINCRONIZADO de principio a fin, sin intermedio. Sobre el diálogo, y en justificación de un recuerdo o una frase, iniciará el cantante su parte, terminando sin calderones ni excesos vocales, ligando la música con el verbo, en un ajuste perfecto de realismo y naturalidad.

En cuanto al escenario, yo lo veo así: Una plataforma en cuadro, con el diámetro de la "boca" del proscenio; detrás, otro plano de igual medida con el cuadro siguiente, y a su lado, un tercer escenario, con el decorado correspondiente. Mecánicamente ajustados los TRES ESCENARIOS, al terminar el cuadro primero, en un fundido de luces, fuerte al público, y débil al escenario, este primer cuadro va hacia la derecha, ocupando el primer término el que estaba detrás, y poniéndose en su lugar el que tenía acoplado... Es una "cadena sin fin" de los tres tablados. Nada de "batería" ni "diablas": en la sala habrá unas pasarelas con reflectores de varios colores, (NUNCA blanco) que jueguen desde el escenario, y otros, en los ángulos de la escena. Este proyecto lleva una serie de detalles en conjunto que debo omitir por el tiempo, y yo sé bien lo que significa el tiempo en C.M.Q.

Cuando Marcelino Domingo era Ministro de Instrucción Pública en la República española, le presenté este sueño ampliamente especificado: lo estudió con gran detenimiento y al final, reparando en los cuatro puntos básicos que yo marcaba para la realización que eran: primero, crear la sala de espectáculo: después, los autores: con ellos, los artistas intérpretes, y en último término, EL PUBLICO, me dijo el gran estadista y aficionado al teatro: "Mira Antoñito, (yo ERA Antoñito): esto está muy bien, pero el punto más interesante y necesario para este proyecto, es el cuarto, CREAR EL PUBLICO, y para ello, nada mejor que hacer

Escuelas: déjame levantar muchos Colegios en España, que tengamos un público preparado para asimilar, y lo demás será tarea fácil para todos. Voy a tratar de crearte el público de mañana. Espera y confía... espera..." El se murió, y yo sigo viviendo y ¡esperando!

Rafael Marquina

Picasso y su influencia

DISCUTIA un sofista con un opositor turulato. De pronto le anonadó con esta eutrapelia lógica: —Puedo demostrarte que yo ahora mismo no estoy aquí. Ante la desmesura de estupor que leyó en los ojos de su turbado oyente, prosiguió así: —¿Estoy en París? No. ¿Estoy en Roma? No. ¿Estoy en Constantinopla? No. Luego, si no estoy en París ni en Roma ni en Constantinopla, estoy en otra parte. Y si estoy en otra parte, no estoy aquí.

Pues bien; en cierto orden y sin sofismas Pablo Ruiz Picasso, pintor universal, es el hombre que estando aquí está siempre en otra parte; el artista que está siempre fuera del lugar en que se manifiesta. Esa es su grandeza y su servidumbre. Por eso, digámoslo de entrada, no es, no ha sido un creador de estilos ni un promotor de ideas, sino, casi genialmente, un superador magnífico, un atormentado de sí mismo en busca de su propia creación. Quizá extremando el juicio, pudiera decirse de él, a pesar de la vasta pluralidad de su obra, lo que aquí mismo dijo de Miguel de Unamuno, una tarde inolvidable María Zambrano: Picasso es un malogrado. Pero, en verdad, no lo es. Su obra, por el contrario, se ha coronado en la cima de la plenitud, tras largos esfuerzos por escalarla, a través de laberintos geométricos, góticos, románticos, vagnerianos, azules, rosas, clasicistas y cubistas.

Con frecuencia, cuando se habla de Picasso se hunden en omisión muy peligrosa, por la niebla con que oculta el paisaje inicial, los antecedentes de su alucinante periplo. Acaso, por eso, desconcierta a menudo demasiadamente y con demasiada desorbitación, la quebrada línea, el zigzagueo evidente de su itinerario pictórico. No podemos, sin embargo, olvidar, la gran verdad que tiene ya marchamo seguro con que transitar por la eternidad: en el

principio, fué el verbo. Y el verbo, en el principio, no en el Sinaí ni en el Gólgota, de Picasso fué éste: —Yo hago eso tan bien o mejor.

La cosa sucedió así: Era en Barcelona, mi ciudad de delirios y audacias, del "seny", el mesurado juicio de Ausias March, y del anarquismo, cuando —últimos años del siglo decimonono y primeros del actual, se llamaba "modernista". Epoca de inquietudes tales que pudo la urbe de Verdaguer alardear de un caso único, caro por eso a la excentricidad catalana: un café donde lo menos importante e idóneo era el café y lo esencial y efectivo, influyente y eficiente una pululación polémica y discutidora de melenas bohemias y chalinas negligentes. Un café que fué —anticipo, nada semejante sin embargo de la cripta ramoniana de Pombo— la concreción estridente del arte avanzado de aquel tiempo, de las propugnaciones atrevidas y las extravagancias que atemorizaban al honrado mercader y al menestral afanoso. Ese bizarro establecimiento regido por Pere Romeu, artista de melena, de pipa y de café, cafetero intelectual —tuvimos años después en Barcelona un colchonero intelectual, de pintoresca memoria— se titulaba el café de "Els Quatre Gats" es decir, de los cuatro gatos, pero su gloria estriba en que fueron muchísimos más los que desde sus mesas mayaron a la luna lejana, inasequible y tentadora. Uno de ellos, el joven Picasso, malagueño que, como dijo Eugenio d'Ors, en Cataluña recibió su bautismo de arte, silencioso, poco amigo de discusiones y de alardeos, pero que había ya dado muestras de su pericia y de su inquietud en la ciudad catalana, en Madrid (no puedo precisar ahora si ya entonces también en París) y que había intentado por dos veces la hazaña de la revista. En Els Quatre Gats, como en la entera Barcelona de entonces, triunfaba exhorbitante y acaparante el arte magnífico de Ramón Casas, el artista que había de hacerse famoso y millonario con sus retratos al carbón, sobrios, opulentos en su condición escueta, tan puros de líneas como alucinantes en el acierto.

Una noche, en el café bohemio, con alma de burguesía y humo de sueños, la obra de Casas era unanimemente alabada, hiperbolizada a virtud de un reciente triunfo. De pronto, el joven malagueño y silente emergió de su mutismo, lanzando su verbo airado: —¡Qué tanto Casas y Casas! Esos retratos los hago yo tan bien o mejor. Y provisto de carbón y papel maravilló a los concurrentes dibujando, en efecto, al minuto un retrato que, una vez concluso, pareció tan idéntico a los que firmaba Casas que nadie habría podido advertir la diferencia o establecer claramente la paternidad.

He ahí a Picasso en Els Quatre Gats, en el retrato al carbón, en el estilo del día... y en otra parte. Porque estando en eso no

pudo seguir estando. No le satisficieron ni le holgaron los grandes triunfos inmediatos, los sueños de juventud no supieron apresarle. Se fué a París. Tan metido en Barcelona estaba en París. En Els Quatre Gats habría podido decirle a cualquier amigo: Puedo demostrarte ahora mismo que yo no estoy aquí.

El suceso narrado nos pone ya a Picasso en su edad artística inicial en pie sobre su enigma. Por una parte —"yo lo hago mejor"— una enorme, una absoluta confianza en sus medios, en sus aptitudes, en sus capacidades, aun a cuenta de una inesperada improvisación; por otra parte, su actitud de evasión. He aquí, confianza y evasión, las dos cardinales circunstancias con que llegarle al tuétano. Picasso, de quien Apollinaire pudo decir con acierto que es "más latino moralmente, más árabe rítmicamente" andaluz universal, es el eterno combate de confianza contra evasión. Y si hubiese tiempo, sería interesante demostrar como en la exterior línea de sus evoluciones pictóricas se puede ir siguiendo el proceso de las alternativas de esta lucha, de este juego si prefieren ustedes, subrayando las ocasiones en que fué precisamente la confianza la que le determinó a la evasión y cuantas otras esa evasión pudo ofrecer a mirada y a juicio ajenos la mentira espejista de una desconfianza.

Conviene no dejarnos desorientar. Podemos imaginar a Picasso en muchas actitudes y en muchos modos y en innumerables posiciones, casi tan bizarras, y en el fondo ingénuas, como las que ha adoptado a lo largo de su vida para ofrecerse inerme al implacable fotógrafo. Pero desde luego como no acertamos a ver a Picasso, antes de su última gran obra —señalemos este límite— es precisamente en la actitud que el cinema por ejemplo, la literatura, la rutina y en cierta gran parte la realidad experimental, por decirlo así, nos presentan a los pintores ante su obra en proceso. No. No podemos imaginarnos a Picasso alejándose unos pasos de la tela que está pintando, con la cabeza ladeada, guiñando un ojo, y volvindo a acercarse de nuevo para añadir una pincelada, pulir un detalle, aumentar un difumino... No, por Dios! Más bien le imaginamos casi agresivo, casi tangente con el lienzo, derramando las pinceladas, sin el regodeo visual del paso atrás. No buscando, sino regodeándose en no atender lo que está entendiendo. Un modo de pintar como apresurado (séalo o no), como impaciente, como urgido aunque no lo sea. No nos imaginamos a Picasso, no nos lo podemos imaginar refocilándose en la tarea y en el hallazgo.

Parece cierto entre las muchas cosas no ciertas que se dan como dichas por él que en alguna ocasión afirmó: "Yo no busco;

encuentro". Es decir, no acude, topa; no capta, descubre. A este respecto, y no pudiendo ahondar, bastará recordar como topó con el cubismo sin buscarlo (recordemos aquellos óleos suyos de 1907 y 1908, de la llamada época negra, por ejempo "La compotera" y "Mujeres de Aviñón" donde es evidente un precubismo significativo) y como en otras muchas ocasiones, que forman su gran obra total, en un constante tejer de evasiones que justifican aquel "Picasso sin tiempo" con el que Juan Marinello ha enriquecido la bibliografía picassiana con uno de los mejores ensayos escritos sobre el magno pintor, después de abandonar un estilo, un modo, después de haberlo superado, porque es el gran superador de las creaciones ajenas, ha vuelto a ellas, no en afán de busca sino en esperanza de encuentro. Debía haber, sin duda una esquina en el vasto mundo donde él hiciera, topando consigo mismo, el más maravilloso de los encuentros de la pintura universal.

No escapará a vuestra perspicacia la forzosa exageración de síntesis que, por razones obvias, estoy obligado a realizar. Excusadme, pues, lo analítico y consentidme lo esquemático. A ello me acojo para no detallar las innumerables maneras, los diversos estilos, las distintas escuelas en que ha ejercitado, enorme y omnipotente, su gran capacidad con absoluta presencia de su gran confianza: desde el gótico y el barroco y Puvis de Chavannes hasta el simbolismo y el cubismo, en vueltas y revueltas, por los caminos de las épocas rosa, azul, negra, de saltimbanquis y de arlequines, nada ha sido ajeno a su andadura. Sólo —y el dato es importantísimo— no parecen haberle tentado, hasta donde yo puedo asegurarlo, las tendencias con una cierta levadura nihilista y destructiva, como el dadaismo y sus congéneres.

Pero advirtamos antes de seguir adelante, al través de estos zigzagueos, de estas evasiones y estos retornos, de este dejar y tomar, de este ir y volver, la persistencia en ciertos temas que no le abandonan y que parecen atraerle en cada paisaje, en cada nuevo espejismo geométrico, en cada esquina de su mundo. Por ejemplo: "el abrazo": en 1901 un óleo en el que, sobre todo se atiende al cuadro; el hombre y la mujer aparecen un poco como cohibidos en su desaliño; un pastel en el que ya los brazos son remaches, y los otros se unen más largamente; todavía en el mismo año, un dibujo al carbón en que ya las dos figuras no son más que un tronco indisoluble en el que no se advierten rostros ni apenas los brazos señalan sus líneas; unidad de la pareja humana, ardor agresivo y en defensa mutua; en 1903, un pastel; las dos figuras perfectamente dibujadas, distintas, sola cada una en su propia verdad pero hundida la cabeza en el hombro prójimo; una

impresión de terrible y desolado desespero que se confía a un desespero desolado y terrible.

Si basta todo lo hasta aquí apuntado para entender cómo la confianza y la evasión, en un logro de superaciones prontamente abandonadas porque la falta de un "encuentro" ha exacerbado la veleidad de no buscar, ha presidido la diversidad de esta obra enorme quizá se podrá entender también lo fácil que es la dificultad de afirmar que la influencia —evidente en muchos aspectos— que ha ejercido Picasso no puede considerarse más que desde el punto de vista de lo morfológico, de lo técnico, pictóricamente hablando. En el cubismo, por ejemplo, para hablar de lo más notorio, esa influencia se ejerció dominante dando a esa escuela pictórica que tanto ha dejado sentir su maravilloso influjo, más amplias y más audaces perspectivas y más cabales potencias creadoras. De la misma suerte, en lo pictórico puramente considerado como saber pintar la influencia de Picasso habría sido del todo beneficiosa si se hubiese atendido a ese trasfondo, a ese rejuego de la evasión con suficiente y aséptica claridad para desentenderse del viraje.

Por no haber ocurrido esto, en mayor medida que beneficioso, el influjo de Picasso ha sido funesto. Como tantas otras veces, un gran maestro ha creado una mala escuela, si es que ha llegado a crearla.

En general, en la inmensa mayoría de los casos, esa influencia picassiana, cuando se advierte, se ha concretado a la manera, al modo; todo lo más a un cierto concepto de pintar, no de la pintura, en algún momento amado y ejercido por el coloso. Pero si se ha recogido alguna de esas maneras de su versatilidad, raramente se ha entendido, se ha aprovechado, se ha seguido el íntimo fervor que, sin embargo, se trasluce suasorio a través de esas constantes revueltas del mapa picassiano. Se le ha seguido en el itinerario de su enorme capacidad que, ayudada de su enorme confianza, le ha hecho superar tantos estilos, pero lo que en él hay de más maravilloso, de más magistral, de más históricamente decisivo en el mundo de la pintura, es la fuerza interior, el anhelo recoleto y apasionado con que ha ido en pos de un encuentro y que ha motivado tanto sus súbitos entusiasmos por una nueva escuela, como, después de haber exprimido todos los jugos de su naranja, el desolado desencanto que le ha arrastrado hacia otros modos y otras tendencias.

Guillermo de Torre, en un curioso estudio sobre el cubismo, reporta, como formuladas a Zervos, estas declaraciones de Picasso: "El hombre y su inquietud me interesan más que la obra.

Lo que hoy nos interesa en el arte de Cezanne es su inquietud, su ejemplo. De no ser así, pudiéramos preferir a otro artista que haya pintado manzanas más hermosas. Lo que nos interesa en Van Gogh es su tormento antes que sus tonalidades amarillas". He ahí el drama picassiano. Un hombre que es capaz y lo sabe de pintar las manzanas más hermosas, que es capaz, y lo sabe, de superar todas las tonalidades amarillas; que ha señoreado, y lo sabe, en todas las escuelas, desde el gótico al llamado surrealismo, escuela que erróneamente se supone nacida a raíz del famoso caso Brauner cuando es vieja de siglos; un hombre que en vano ha esperado el encuentro que le revele el mundo y el hombre, no puede sentirse satisfecho de sus rotundos, de sus mirificos, de sus gloriosos triunfos porque —lo ha dicho también él mismo— se siente abrazado, unido, crucificado en la prioridad del drama humano. El resto es falso. Y porque el resto es falso sin topar, sin hacer encuentro con esto primordial, Picasso va y vuelve, torna y retorna, se hastía por la facilidad de la superación y se duele en lo íntimo con la congoja de su inquietud genuina.

Inquietud genuina. Conviene insistir. Quizá el hecho de la ausencia casi total de paisajes propiamente dichos, en la obra de Picasso delata ya que esa inquitud se genera en el interés exclusivo por lo humano. Y en ese interés radica quizá la lucha entre la certeza y la duda que, sagazmente señalada por Maurice Raynal, es característica en Picasso. Esa inquietud, esencial para comprender y para amar a Picasso, —hablo sobre todo en orden a la posible influencia picassiana— debe ser entendida, en cierto modo, no como causa sino como efecto. Nace de una superación; es decir de un logro maravilloso que no se estanca, que no se cuaja como definitivo, sino que se deja atrás como inútil para la gran sorpresa del encuentro, como no suficiente para la captación del drama humano que es la obsesión íntima y motriz del arte de Picasso. Nada de esto se ha tenido demasiado en cuenta por los artistas que han pretendido seguirle. Pero todo esto es lo que le ha llevado a una evasión perpetua, después de cada logro, incluso en el cubismo, en el surrealismo incluso.

Mas he aquí que, en la complicada geometría de los laberintos, en la congoja de la inquietud genuina, de repente avanza su perfil incitante, recorta su arista agresiva la esquina del encuentro. La dobla Picasso y se encuentra, se encentra a sí mismo yendo al hombre y volviendo del mundo. Esa esquina tiene, a la luz de una estrella de sangre aprisionada en un final de historia un nombre atormentado: Guernica. Guernica o picassianamente el drama del hombre. En Guernica, en su famoso cuadro Guernica,

Picasso ha topado con su gran encuentro. Y lo casi genial en él ha sido el fervor, el afán, el esmero, a la vez meticuloso y arrebatado, con que después del encuentro se ha puesto a buscar. Esta es su grande, su maravillosa lección: encontrar primero, buscar después. Hasta siete estados de creación registra el maravilloso Guernica de Picasso con el solo uso de tres colores decisivos: el negro de la iniquidad, el gris de la ceniza, el blanco del decoro humano.

En Guernica halló y ha sabido después de encontrarlo buscarlo en sus raíces y en su fronda, en su cogollo y en su flor, en su miseria y en su gloria el drama humano; en Guernica ha sabido plasmar Picasso lo que inutilmente, con desespero íntimo de su inquietud, con duelo de su capacidad y de su confianza en delirio, había esperado encontrar tanto tiempo. No es que, como han dicho algunos, entre ellos Joan Merli en un estimabilísimo libro, que Picasso después de haber nacido en España haya con Guernica dado España al mundo. No; es más hondo y sin historia, porque es todo historia y definición este asombroso acierto del gran pintor. Es el drama del hombre y al mismo tiempo su redención por la dignidad.

Con Guernica —he de acelerar el paso— Picasso ha llegado a su término lógico y glorioso. Se ha dado entero. Se ha encontrado librándose después de tanta pluralidad de obras magníficas, de un dramático frustramiento, de un malogramiento insólito. Pero Guernica es la gran lección y la gran influencia de Picasso. Lo importante es el hombre; el resto no importa. Y el resto es cubismo, academicismo, dadismo, surrealismo con o sin el famoso caso Brauner. No nos sepan alarmar ni escandalizar ni nos muevan a pasmarotas las adjetivaciones.

La crítica miope, esa señora respetable y asustadiza, que se fía sólo de las palabras y de las apariencias, que se escandaliza sin mirar el fondo de las cosas y la raíz de los árboles que dan sombreros, es la vieja crítica anquilosada que juzga el arte de Picasso y el de los demás viendo sólo la pintura. Pero Picasso sabe que la pintura es una expresión del drama del hombre. Y cuando ha encontrado en ella la manera de definir y redimir ese drama, la pintura empieza a serle, como le fueron sus escuelas, un poco indiferentes y postizas. Y ahora Picasso se aplica de nuevo a la cerámica, que fué una de las devociones de su juventud.

Apuntemos la posible gran influencia de esta nueva lección de Picasso ceramista. Con el corazón empapado de lo humano, con voluntad de ser hombre para el hombre todos los caminos llevan a Guernica.

José M. Valdés Rodríguez

Horizontes del cine

LOS horizontes del cine se dilatan sin cesar, con una hondura y variedad de mirajes y una rapidez superiores a las de cualquier otro instrumento de arte y conocimiento.

De la primera aparición navideña en 1895, precaria y balbuciente, al suceso cinematográfico extendido hoy por sobre la haz de la tierra en un asombro de perfecciones cada día superadas, el desarrollo de la capacidad del cine ha sido fabuloso. En 50 años de prodigio y milagro el cine, hijo del genio del hombre, sirve a su creador a través de los más diversos renglones relacionados con todas las actividades de la sensibilidad, el espíritu y la inteligencia.

Enumeremos sólo algunos de esos modos cinematográficos, todos los cuales se encuentran hoy en el umbral de un futuro magnífico. El documental, que puede apuntar a muy diversos objetivos y tener de arte y de ciencia a la vez, ya para la presentación de un hecho social vivo apresado en su circunstancia geográfica y cultural, ya como estudio de una manifestación artística, como la danza. plasmada a través de un nuevo medio de expresión, bien como ensayo agotador de las posibilidades de la propia forma fílmica; la cinta didáctica, coadjutora de la acción profesoral desde el kindergarten a los estudios de superación en todos los campos de la ciencia y el saber; el film psicodramático, empleado en el tratamiento de los trastornos nerviosos y las psicopatías; el film recreador de las obras pictóricas, como en el caso del famoso "Racconto di un fresco" realizado por Luciano Emmer con el fresco de la Vida de Jesús, por Giotto, en Padua; el film como parte de la pieza teatral, elemento basal en la superación de la problemática de la escena y en la creación de una nueva dra-

maturgia capaz de plasmar con la hondura y la integridad artísticas demandadas algunos extremos del drama del hombre, poco menos que inexpresables en la escena tradicional; el film como obra de ficción. como creación de arte en sus diversos géneros, desde la tragedia a la comedia ligera; el cartón, ejemplo de imaginación y poesía, juego libre de los componentes del cine en su forma más pura animada por la fantasía; el fil televisionado, sobre todo como última noticia, "flash" reporteril insertado en mitad de un programa de noticiarios a fin de dar a conocer el minuto de la actualidad.

He ahí algunas de las actividades que hacen del cine un arte y un instrumento de conocimiento y cultura impar, henchido de futuro. De ellas vamos a referirnos ahora sólo a la película como elemento escénico, al film inserto en la obra teatral, que ha de impartir al teatro nueva vida, flexibilidad y hondura, al dilatar y afinar el instrumento dramático.

La conjugación de la acción escénica viva y de la acción fílmica, llamémosla animada, ha dado resultados sorprendentes y fecundos evidenciadores de posibilidades creadoras eminentes.

No se trata de que el teatro deje de ser lo que esencialmente es, un arte basado en la acción viva del hombre centrada en la palabra, en la voz del actor. Se busca ligar de modo más íntimo los componentes físicos de la acción. Los trozos de film, o las bandas de dibujos animados, pueden sintetizar una situación, sus antecedentes y consecuencias; precisar las características de un individuo; insertar el pasado, o el futuro, en mitad del presente en desarrollo; alternar lo imaginado con lo real; impartir vigor a lo actual y directo; dilatar el vuelo de la fantasía. Y ungir todo ello de poesía en una nueva convención estética capaz de abarcar todo el contorno del hombre, tanto como de buscear hasta lo profundo del alma humana. La poesía de la palabra conjugada con la poesía de lo visual, integrando un resorte único capaz de solicitar con ardor y humanísimo brío los ojos y el oído del espectador quieto en su silla y llevado, sin embargo, a lo más alto del cielo, a lo hondo de los mares, a lo profundo de la tierra, y a la recóndita intimidad del individuo en la doble presencia de su persona física y de su imagen, alentando a un tiempo en el doble plano del escenario y de la pantalla.

Situada la cuestión como apreciación filosófica y plástica de las formas dramáticas, podríamos postular que se trata de la yuxtaposición del mundo tridimensional del teatro y el bidimensional del cine, coexistentes e integrados en una síntesis estética, nueva fórmula que retiene los elementos esenciales de sus dos componentes, poseedora de una asombrosa polivalencia creadora.

Natalie Satz, directora del Teatro de los Niños, de Moscú, empleó el film en la pieza El niño negro y el mono, admirable creación que no olvidaremos nunca. Y Erwin Piscator, el extraordinario teatrista alemán, lo hizo en muchas de las obras del teatro político de Berlín. Refiriéndose a ello ha dicho Gropius, el famoso arquitecto que visitó La Habana recientemente: "En sus escenificaciones Piscator se ha servido, genialmente, de la película para reforzar la ilusión de la representación escénica. Su pretensión de instalar pantallas por todas partes ha sido atendida por mí con el mayor interés, por parecerme la proyección el medio más simple y eficaz de la escena moderna. Pues en el oscuro espacio escénico, —espacio neutral—, se puede construir con luz, creando ilusiones escénicas mediante cuadros luminosos abstractos, o de diferente asunto, con imágenes fijas o movibles haciendo así superfluos, en gran parte, la tramoya y los bastidores".

Lúcidas palabras, en verdad. La afirmación de que la proyección es el medio más sencillo y eficaz de la escena moderna, unida al criterio de que ella elimina los bastidores y la tramoya, hace diana en uno de los problemas centrales del teatro, el del empaste de los elementos ambientadores del suceso dramático y su relación vivaz y sin fisuras con los actores; y en el del desarrollo, sin solución de continuidad, de la acción.

Pero de cuantos usos se ha dado a la película como factor integrante de la acción teatral, nos parece el de mayor trascendencia e interés dramáticos y estéticos, vivaz contribución a la problemática de la escena contemporánea, la fórmula empleada por Hallie Franagan en la representación de Our Town, de Thorton Wilder, por el Vassar Experimental Theatre.

En cinco ocasiones yuxtapuso Hallie Flanagan la acción escénica y la fílmica, por lo cual no parece desmedido afirmar que en esa versión de Our Town hubo un continuo pasar de la acción teatral a la fílmica y de ésta a aquélla.

De esas distintas aplicaciones de la fórmula escénico-fílmica nos interesa de modo especial la empleada en el último momento de la pieza, cuando se pasa de la acción cinematográfica a la escénica.

El film presenta la secuencia, o acto, en que Emily, la protagonista, después de ver desde el más allá la vida del pueblo afirma su deseo de volver a la realidad. Aparece un close-up de la cara de la joven que dice las últimas palabras. El close-up se disuelve en la figura de la actriz, que aparece en la escena al pie de la pantalla y continúa diciendo con su voz natural el parlamento iniciado con la voz que llamaremos fílmica.

Temían Hallie Flanagan y sus colaboradores que tal momento se tradujera en una súbita ruptura del climax, o pareciera un absurdo el sucedido fílmico-escénico. Pero, dice ella misma, "no se produjo la ruptura del climax, ni hubo sensación alguna de absurdo. Fué como si la Emily fílmica, vista con la pupila de la imaginación, encarneciera súbitamente en una realidad física. El cuerpo palpitado y vivo afirmó sin esfuerzo, naturalmente, la vigencia de su autoridad y su relación con nuestra humanidad. Y cuando la voz de la muchacha del film, mecánicamente magnificada, se disolvió en el humano susurro de la Emily de carne y hueso, tuvimos la sensación de pasar de una espléndida ilusión a la vida misma".

Y antes, señala con agudeza: "Encontramos que las imágenes fílmicas yuxtapuestas con las figuras tridimensionales producían el efecto de un "shock", intensificando la fuera de ambas. La criatura fílmica, vista en contraste con la figura humana, resulta sorprendentemente subjetiva, semejando una emanación, una creación de la mente".

Nótese la enorme trascendencia del hecho para la expresión en el teatro del mundo interior del hombre. ¿Se percibe el vigor dramático, la flexibilidad de movimientos, la incisividad que alcanzaría el soliloquio shakesperiano, tan medularmente fílmico, por otra parte, según hemos dicho más de una vez, si se realizara en una conjugación de la imagen fílmica y la figura corporal? Comenzando en la escena con las palabras primeras, "To be or not to be, that is the question", podría pasar a la pantalla con una desaparición total del contorno escénico y continuar en ella hasta casi el momento final, para terminar con la persona viva del actor y con la cercanía de Ofelia.

Porque ante el film, el espectador, sumido en la penumbra, bajo la acción subjetiva de la imagen hija de la luz y la sombra, establece entre él y el ser fílmico un nexo profundo e íntimo con mucho de sueño, mágica evocación de la realidad poseedora de una fabulosa fuerza aparencial, o despecho de su manifiesto convencionalismo; milagrosa transubtanciación que imparte a la obvia imagen de lo real mayor fuerza que la de la realidad misma.

Robert Edmund Jones, una de las figuras señeras del teatro norteamericano, afirma en su **Dramatic Imagination**: "En el uso simultáneo del actor viviente y la película hay todo un nuevo arte del teatro, cuyas posibilidades son tan infinitas como las de la palabra misma..." Y añade más adelante estas palabras visionarias: "Un nuevo comediógrafo situará una pantalla detrás y arriba de los actores y podrá presentar simultáneamente los dos mundos

del personaje, lo consciente y lo subconsciente, que integran el mundo en el cual vivimos; el mundo exterior y el mundo interior; el mundo objetivo y factual y el mundo subjetivo de los motivos. Sobre la escena tendremos a los caracteres del drama; en la pantalla su interno ser secreto. El drama plasmará la conducta de los caracteres sobre un fondo móvil, expresión de su mente, de su subconsciente. Y habrá una constante acción e interación de esos dos mundos".

Y no es sólo el recuerdo de **Hamlet** el que nos viene, sino el de la protagonista de **Strange Interlude**, y el de otros personajes en una eterna oscilación entre la realidad material y el mundo interior demandadora de una fórmula dramática con extraordinaria multivalencia expresiva.

La participación del film en la acción teatral ha de contribuir, acaso decisivamente, a que la escena sea capaz de lanzarse a empresas que no puede acometer con eficacia. Se trata, por tanto, como hemos reiterado, de pertrechar al teatro para plasmar, mediante la concertación, hasta ahora imposible, de los más diversos elementos, al héroe íntimamente ligado a su circunstancia exterior y minuciar al mismo tiempo la compleja urdimbre de su oscuro mundo interior. De un lado, pues, acabada fusión de elementos externos y objetivos; del otro, sondeo iluminador de los entresijos de la mente humana.

Esa aportación del cine al teatro es un claro ejemplo del cambio experimentado en las relaciones de ambas formas de expresión desde 1895, cuando no pasaba el cine de un remedo servil de la escena. Hoy el nuevo arte le ofrece al teatro elementos superadores de su instrumental creador, lo cual viene a sustentar nuestra afirmación de que influye al teatro afirmativa y progresivamente, en tanto que éste nada le aporta, si bien el mejor teatro clásico contiene elementos de indudable filmicidad que deben ser aprovechados por el cine, como ha probado Laurence Olivier en sus dos films extraordinarios, **Henry V** y **Hamlet**, ejemplos eminentes de cinematización del teatro.

Los experimentos vivificadores del teatro por el cine y la teorética que los jalona vienen a decirnos con elocuencia cómo el teatro es un arte pujante y vivo, capaz de dilatar, casi al infinito, su radio expresivo apenas se lo propicia un nuevo factor agilitador que lo libere de algunas de las limitaciones que le imponen el tiempo y el espacio.

Porque el tiempo y el espacio aherrojan al teatro dentro de ciertos límites físicos, a despecho de la ayuda de las máquinas de la electricidad y de la luz mismas. El actor no puede desplazarse de

un sitio a otro del escenario sin salvar una distancia dada, lo que demanda un determinado tiempo. Y no hablemos de desglosar un momento, o pasaje, aislándolo del todo para reintegrarlo luego a éste. Ni es posible unir, o simultanear, dos elementos separados. Por otra parte la naturaleza queda fuera de la escena y sólo el ser humano posee virtud dramática. El animal, y aun el niño en cierto modo, carecen de posibilidad escénica. El cine, en cambio, inviste de atributos histriónicos al cosmos mismo, sin excluir ser o cosa alguna. De ahí que pueda presentar al héroe, al protagonista, al agonista, en una circunstancia viva y veraz. Porque el film derriba de verdad la cuarta pared de los naturalistas, al insertar al espectador mediante la magia del lente y del micrófono coyunturados por el montaje, en la entraña de la peripecia dramática. Y al mismo tiempo colma el cine las exigencias poéticas, de fantasía e imaginación demandadas por el simbolismo.

He ahí algo de lo que puede el film aportarle a la escena. Algo de lo que tratan de alcanzar las reformas e innovaciones del medio teatral, creadoras de la escena maquinista, muchas veces desmesuradas, hipertrofiadas y desconocedoras de que la palabra ha de primar en el teatro, elemental verdad.

Es de esperar que el teatro, sin desechar los modos que llamaremos tradicionales, tan fecundos si los asiste el ingenio, el verdadero ánimo creador, logre la integración de una nueva fórmula escénica en la cual el film juegue el rol visionado por tantas mentes sagaces.

Y esperemos, asimismo, que el cine, dentro de su propia órbita, pueda colmar la egregia talla artística y humana posibilitada por su afilado instrumental creador.

Cumplirán ambos, así, aquel subidísimo ideal señalado por Louis Jouvet al teatro de hoy: "Una convención dramática hecha de poesía, de gracia y de nobleza", puesta al servicio, queremos agregar nosotros, de un objetivo de superación humana.

Regina de Marcos

La moda y la nueva sensibilidad

YA el título de esta lección, sugerido por el Subdirector de la Universidad del Aire, doctor Francisco Ichaso, acepta plenamente y de buena gana el imperio sutil de la moda. "La moda y la nueva sensibilidad" se llama; esto es, la sensibilidad dominante, la que nos pertenece, la que nos importa. Este nombre evade ese adjetivo que, no por decirse en francés, resulta menos cursi: "demodé". Todo lo pasado de moda es efectivamente estrafalario, motivo de risas nada piadosas; hasta suena a locura. Por el contrario, basta con que cualquier objeto —aunque sufra de ese "bello difícil" de que hablan los estetas y que el vulgo califica abiertamente de feo— sea tocado por la mágica varita de la moda, para que a todos parezca apetecible, lógico, encantador. Se aducirá que se trata de apariencias efímeras; pero perfectamente reales y comprobables en un momento dado. "Sólo es fantástico lo que no está de moda", escribió desde el siglo XVII Robert Burton en su "Anatomía de la melancolía".

Confieso, sin embargo, que de entrada no me satisfizo por completo el tema que me fué encomendado. Me avergonzaba, quizás, su fama de culpable frivolidad y, sobre todo, su desprecio de los valores permanentes, de esa posesión más íntima y cara del "yo". Pero, observándolo desde todos sus ángulos, dándole vueltas, comparándolo con el par que cada domingo salen al aire desde esta Universidad, sus defectos fueron transformándose en virtudes —síntoma inequívoco de enamoramiento— y fuí encontrándole también ventajas únicas. En fin —y que me perdonen los colegas—,

sustento la pretensión de que se aparta de todos los temas que han desfilado por éste y el anterior cursos.

En primer lugar me permite abandonar inmediatamente, pese al escenario, al micrófono y a las luces, el incómodo papel de diva o de dómine. Poco podría enseñarles sobre la moda o sobre las modas que ustedes no supieran ya. Nada ni nadie escapa a sus ventoleras. Influye en las artes y en las ciencias, en el vestido y en la mesa, en la política y en el ocio —a menudo confundidos en un solo abrazo—. Interviene decisivamente en nuestros amores y odios del día. Casi todos ustedes, antes de atravesar las fronteras de una nueva estación, visan sus pasaportes con una moda inédita. Se interesan por lo que se usa, por lo que ha dejado de usarse, especialmente por lo que se usará. Y aún quienes, por espíritu de rebeldía, timidez o vanidad, intentan ir contra ella, viven pendientes de sus dictados. Un pensador tan fino como Charles Lalo expone en su ensayo "Para una filosofía de la moda": "El hombre —y sobre todo la mujer— sin moda es una especie de apátrida, un infiel, un exilado en el interior; no puede ser, como hubiera dicho Aristóteles, sino una bestia o un dios, pero apenas un hombre, y desde luego, en modo alguno, una mujer". Y continúa humorísticamente: "¡El mismo Robinson, solo en su isla, experimentaba de tiempo en tiempo la necesidad, tan humana, de cambiar de ropas sin necesidad!"

Es inútil, pues, que usted, que me es invisible, enmudezca su aparato de radio o que usted, que me es visible, converse con su vecino de luneta o, más silenciosa y discretamente, ponga la mente en blanco. Podrá suprimirme a mí; pero el tema, la moda, seguirá aprisionándolo y apasionándolo.

Además no hay crisis ni pesimismos en la moda. Las mujeres sabemos, con clara intuición, que siempre la tendremos entre nosotras. Tampoco vale hablar por hablar y sacar a relucir aquí el existencialismo, aunque éste se haya puesto de moda.

Y este tema tan vital que forma parte de nuestra carne, tan próximo que está al alcance de cualquier mano, tan serio que consume capítulos de la Psicología y la Sociología, ¿dónde lo estudiaremos? ¿En el sentir y fluir cotidianos? Adolecería de perspectiva. ¿En los libros? Se convierte en otra cosa: en historia del traje, en historia de las costumbres, simplemente en historia. Hace falta, para llegar hasta él, una actitud peculiar.

Al doctor Mañach le consta que prefiero a cualquier otra actitud la del espectador; postura humilde, sincera y azorada del filósofo. Más humilde aún en sus aprendices sin muchas esperanzas.

Pues bien, una gran revista de modas opinaba, unos números atrás, que "Todos aquellos que dedican a la moda su buena voluntad o sus facultades se parecen a un camaleón. Aislados, como al extremo de una rama, desde su puesto de observación sondean el viento, acechan una presa: la moda en elaboración y que pronto se posará a su alcance, insecto encantador, efímero. Ellos descubren, el índice tenso, el más sordo rumor que hace el animal con su confuso vuelo de élitros. La moda nace al fin y satisface como se previera... Nuestro camaleón la estudia, atento, consciente de la dificultad de enjuiciar, de atrapar con su pluma, con su pincel, esta moda-presa linda y sabia. Le es preciso ahora instalarle un reino, lisonjearla, repudiarla y olvidarla, antes que, todo ojos y oídos, retorne a su rol de observador".

La imagen es exacta, porque el camaleón-observador podría identificarse plenamente con su objetivo: como la moda disfruta de una infinita y saludable posibilidad de cambios.

Con un largo catálogo de motivaciones se ha venido explicando la moda. Algunas de ellas son ciertas; otras, falsas. Unas hunden sus raíces en el alma humana, o presentan viejas arrugas. Varias entran en la "nueva sensibilidad".

Simmel se declara partidario de la tesis de la imitación, de indudables repercusiones en el campo extenso de la moda. "La imitación, afirma, proporciona al individuo la seguridad de no hallarse sólo en sus actos, y además, apoyándose en las anteriores ejecuciones de la misma acción como en firme cimiento, descarga nuestro acto presente de la dificultad de sostenerse a sí mismo". Supone también Georg Simmel que la moda es moda de clases: "ya que las modas de la clase social superior se diferencian de la inferior y son abandonadas en el momento en que éstas empiezan a apropiarse de aquéllas".

Precisamente Spencer, que fuera uno de los más severos críticos de la moda, a la que asignó un papel político de franca tendencia liberal, la acusa de haberse corrompido porque, habiéndose originado en la imitación de los "grandes", ha acabado por imitar a gente inferior.

La democratización de la moda, hasta la subversión de valores, sí es producto de la "nueva sensibilidad". La moda ya no actúa vertical, sino horizontalmente. De ahí su ilimitada amplitud. ¿Cuántas modas que se exhiben por la ciudad no son campesinas? Hagamos la clásica cita: la guayabera.

Se ha tomado también como razón de ser de la moda el factor económico. Existen innumerables industrias y comercios a su ser-

vicio, ansiosos desde luego de multiplicar sus caprichos y adelantarse a sus decisiones. Algunos de estos profesionales de la moda le prestan, a veces, un nombre, llenando con él una época. Podría decir, sin temor a equivocarme, que la moda se llama hoy Christain Dior. Pero estas industrias y comercios son otros tantos camaleones pacientes en la espera, agudos en la previsión, y prontos a traducir la moda, a ponerla al alcance de la mayoría en ese proceso de popularización a que antes me refiriera. Se ha observado asimismo que, mientras más barata es una moda, más breve será su existencia. ¿Quién no recuerda los dijes de mal celuloide que hace unos meses pendían de los monederos y hasta se arrastraban por las aceras? Como costaban poco, poco duraron felizmente.

Si el deseo de agradar, —que la vincula con la coquetería y con el teatro— y el deseo de elegancia resultan evidentes, no lo es tanto la búsqueda de la belleza, concepto probablemente tan relativo como la moda misma.

Podríamos reconocer la moda por los reproches que se le han dirigido. Se le censura por arbitraria y voluble.

Imposible ocultar su continuo e infatigable afán de cambio, En ocasiones, por esta especie de delirio, da un salto atrás y recobra las líneas, las siluetas, las expresiones que había abandonado. Siempre serán las de antes de ayer; porque las de ayer las desechó por inservibles.

Mucho se la calumnia por ese talón ligero, por ese envidiable don de olvido, por ese desenfado en renegar de sus propias creaciones. Estos atributos, despreocupados y gráciles, la distinguen de su hermana mayor, más grave y menos bonita: la costumbre.

No parece atender a aquellas quejas la moda. En su torre de marfil, sorda a los ruidos exteriores, pero profiriendo regularmente sus "últimos gritos", muere y resucita cada vez más de prisa. Su proceso se ha acelerado por la absoluta rapidez de las comunicaciones. Apenas París o New York, por más ilustres ejemplos, lanzan una moda, su divulgación mundial es instantánea. A la inversa, durante los años de la guerra, en que Francia permaneció incomunicada, la Moda —con mayúscula y por antonomasia— se mantuvo prácticamente inalterable para el resto del mundo. A partir de la Liberación el asombroso "new look", de talle avispado, de saya pudorosa, que ya perdió los dientes, tomó su revancha.

Renegando de ese cosmopolitismo actual de la moda, algunos países han tratado de crear una para andar por casa. Rusia, por exceso de desburguesamiento, aunque las fotografías de una

exposición de trajes publicadas en "Post", indican que el "telón de hierro" cede a las dulces presiones de la moda occidental. Y México, que ve en el traje y peinado típicos una ratificación de su nacionalismo.

La moda es siempre un fenómeno, un fenómeno sorprendente. De aquí la imposibilidad de reducirla a aquellas reglas que descubrimos o aprendemos con trabajo para repetir pomposamente más tarde. Ella, como el corazón, posee sus pascalianas razones que el corazón desconoce. Pero, ¿a quién que la ame le interesa comprenderla? Cada uno de sus absurdos nos deslumbra y hasta nos promete, con un guiño, ser eterno. Sólo para abandonarnos en el siguiente recodo con un traje convertido en disfraz o con unas ideas que ahora resultan avanzadas y mañana serán reaccionarias.

A nadie se le ocurriría pedirle que fuera sensata, práctica, ahorrativa, llena de esas pequeñas virtudes domésticas cada día menos abundantes. Ella es señora del despilfarro y el propio Lalo se atreve a pontificar que "los valores de la moda varían en razón directa de la inutilidad".

No tan inútil, si podemos añadir, que un nuevo sombrero proporciona mayores alegrías que una buena noticia, y que la trusa Bikini es el mejor antídoto contra la neurastenia.

En su absoluta independencia, dentro de la incomparable libertad de la gana, la moda se atreve a ser quijotesca y valerosa. Hay que acudir, otra vez, a Lalo en busca de algunas anécdotas. Cuenta que, mientras en 1944-1945, no se obtenía alcohol más que en las farmacias y por receta médica, y aún esto en mínimas cantidades, las damas y sus peluqueros acordaron inundar a Francia de rubias químicamente puras. Por otra parte, las famosas "toiletes" preferían los materiales que escaseaban hasta la más perentoria urgencia, pero que surgían inexplicablemente, o explicablemente gracias a la bolsa negra, en los botones, broches y cinturones dorados. Los invasores, candorosa y despreciativamente achacaban estos excesos a frivolidad.

Si la moda no respeta normas, anuncia para la futura temporada una extraña excepción: la tendencia denominada "supple modern", que se adapta dócilmente al carácter funcional de la arquitectura, a los muebles lisos, a los espíritus sin complejos. Aunque para compensar esta arbitraria cordura de la moda, otras mil siluetas estrambóticas —"Cigarro", "Torpedo", "Candelabro romano"— se dividen los gustos de la elegante.

Encantadora preocupación, junto a otras más dolorosas y de las cuales no logramos desembarazarnos tan rápidamente.

Nada más cierto, pues, que esas palabras que forman un lugar común: el mundo de la moda. Dentro de él, ininterrumpidamente, se construyen y destruyen —a veces también se reconstruyen— nuestras quimeras.

Y el que esté exento de culpa que arroje la primera piedra. O la primera pregunta.

BIBLIOGRAFIA

Spencer, Herbert: "Essais de Morale, de Science et d'Esthetique". Edit. "Librairie Germen Bailliere et Cie", París, 1879.

Simmel, Geor: "Cultura femenina y otros ensayos". Colección "Austral". "Espasa-Calpe Argentina, S. A.", 1944.

Charles Lalo: "Filosofía de la Moda". Revista "Realidad", Argentina, marzo-abril 1947.

Juan José Sicre

La escultura actual

DARLE cabida en un breve estudio al desarrollo de la escultura en nuestros días obliga a sintetizar, en grandes saltos, los momentos o etapas que han ido fijando, no ya un estilo, —puesto que la escultura propiamente dicha, escapa a definiciones tan objetivas— sino más bien aquellos aportes personales que han marcado los ciclos en que podemos sustentar nuestro criterio.

No podemos, desde luego, hablar de escultura actual sin situar el punto de partida en la escuela italiana renacentista, tan ligada a los clásicos helenos y a sus hermanos etruscos, y en ese conjunto formidable, destacar la figura de Miguel Angel, —apenas comprendida—, pero lugar común en la materia que nos ocupa.

Son los renacentistas quienes inician la era de independencia de la escultura; son los que sacuden el duro yugo gótico, librándola de su servidumbre decorativa dentro de la arquitectura, para darle individualidad. A partir de ese momento, el escultor contemporáneo inicia su labor personal, incorporando la escultura a las artes fundamentales de nuestra civilización.

La anónima y esplendorosa labor de los tallistas de la edad media es reclamada por los escultores que le siguen, al imponer su obra y su nombre con el individualismo que se ha ido acentuando a través del tiempo, hasta culminar en el predominio de los nombres gloriosos que nos servirán de pauta en el planteamiento de los principios que han hecho de la escultura contemporánea elemento básico de cultura y progreso.

Ambos conceptos nunca se han acercado tanto como en nuestros días. A la estática de los siglos pasados, sucede el ritmo acentuadamente acelerado de la era presente, y aquí, está ocupando su lugar, con primacía incuestionable, la escultura contemporánea.

La era aero-dinámica, tan inmediata a la era atómica que apenas se les puede separar, tiene en la escultura el fundamento de su principio científico. Es la plástica la que se adelanta, con expresiones tan inofensivas como las concepciones de Brancusi, a una revolución que tiene al mundo, por primera vez en su historia pendiente del dictado de los hombres de ciencia.

Este movimiento de la escultura hacia un futuro mágico y fascinante al mismo tiempo, ha llegado a los rincones más íntimos del hombre moderno, facilitándole y embelleciéndole sus medios de vida y cuanto artefacto entra en su actividad diaria. Desde la vivienda, hermosamente planeada, con sus funcionales aparatos, vehículos y herramientas, han ido pasando por el proceso plástico —cuya forma nos viene desde el hacha petaloide— todos los elementos que se han incorporado a la vida contemporánea.

Vemos así, a grandes rasgos, la contribución refleja del escultor a la marcha del progreso, no ya cultural, solamente, sino en el terreno más materialista del concepto utilitario del hombre. Y es así como sacude sus ancestrales influencias para tender también a crear, en el individuo, un sentido por la forma, que sin percatarnos llevamos dentro desde los más remotos orígenes.

El escultor moderno, nutrido de los elementos más gratos a su sentido plástico, con ese rebosante manantial que nos lega la estatuaria griega y que después el barroco desborda hasta saciarnos con sus infinitos recursos plásticos —donde la forma llegó a su límite sublime— para en seco: reacciona, y busca afanosamente aligerarse de tan alucinante como comprometedor bagaje.

Si nos adentramos en la frondosa producción del escultor florentino, el gran Buonarroti, podemos seguir, en su tormentosa carrera, cuanto misterio encierra la escultura contemporánea.

El lenguaje de sus mármoles deja de ser una frase para adquirir vigente realidad. Sus dictados no siempre se han seguido con la fidelidad que nos reflejan sus formas; la belleza aparente, la fuerza de una personalidad sin freno, ha cegado al observador más de una vez. Con Miguel Angel es difícil parlamentar. Para intentar su crítica, hemos tenido que despojarnos de todo el peso emocional que nos domina sólo al pensar enfrentarnos con el maestro.

Fueron necesarias una larga vida y una capacidad de trabajo como las que acompañaron a Miguel Angel, para darnos el extenso repertorio de su inagotable inspiración. En ella encontramos al incipiente artista en sus primeras obras enamorado de la forma, fiel al mensaje clásico, obsesionado por el desnudo en toda su pureza, queriendo como los griegos atrapar la vida en su envoltura transitoria. El gusto erótico y estético se posesionaban de sus

primeras obras como el Cristo de la Minerva, el David, sus varios faunos y efebos. Le sigue un ímpetu barroco, donde el ropaje constituye el lenguaje plástico; los pliegues se suceden con ritmo fascinante sobre una superficie tiranizada por la rigidez muscular: la **Pietá** de San Pedro, el **Moisés**, los esclavos, etc.

Pero cuando ha satisfecho toda su vanidad de escultor, cuando ha sometido a su antojo la crítica de su época, cuando ya no se le discute y sus mecenas le dejan libertad de acción, abjura de su pasado! Es un duelo mudo, que no tiene más testigo que un modesto y casi ignorado "descendimiento", cuyo mármol presenta las calidades, en uno de sus miembros desprendido, del paganismo de su primera época, y junto a ese miembro mutilado, único testigo del drama, surge en lo que quedó del mármol una ascética figura de Cristo, que recoge en sus enflaquecidos brazos la dolorosa representación de la madre bíblica. En este trozo de mármol queda señalado el futuro de la escultura contemporánea.

Ya no se vuelve a "entretener" el gran escultor con sus alardes técnicos. Desecha las tersas superficies, malas imitadoras de la sensualidad viviente; los pliegues fastuosos ya no le apasionan. Va en busca de algo misterioso latente en las calladas piedras que dispersas en las distintas culturas, expresan su mensaje misterioso.

Por eso dije antes que no hay un estilo en la escultura; hoy podemos reunir una estela de Copán de origen maya, con una talla azteca o un ídolo negro y podemos identificar su común lenguaje. Una corriente que aflora de tiempo en tiempo, se sobrepone a ismos y estilos, para dejarnos un torso del Belvedere, ó los mutilados fragmentos de las metopas del Partenón, o esas graciosas tanagras que aparecen salidas de las manos de los mejores escultores de hoy.

Por esta razón, al hablar de la escultura actual, surgen mágicamente los nombres de los escultores cuyas obras constituyen el objetivo plástico de su época: Miguel Angel, Augusto Rodín y Henry Moore. Cada cual abre su ciclo, cuyo radio crece en armonía con su fuerza. Rodín, el gran escultor francés, absorbe los últimos destellos del atormentado escultor florentino, pero nos abre su propio ciclo. En él adquiere la escultura una preponderancia marcadamente realista: sus retratos, desnudos y composiciones monumentales renuevan viejas tendencias. El modelo vivo adquiere vigencia; el ritmo y la sensualidad se desenfrenan y sólo la mano prodigiosa de Rodín salva a sus propias esculturas de una manifiesta decadencia, dándonos su "pensador" el "hombre que anda" la "edad de bronce" y esa obra maestra de la escultura contemporánea: "los burgueses de Calais".

Dentro de este ciclo se mueven Antoine Bourdelle, Arístides Maillol y Despicau, cada uno destacando su personalidad, pero siempre bajo el peso del valiente concepto rodiniano.

En nuestros días, con dos guerras mundiales casi simultáneas, se ha roto el ritmo que pudiéramos decir normal de todo crecimiento artístico; pero como no hay efecto sin causa, estos gigantescos acontecimientos han precipitado un desarrollo de plenitud tal que estamos ante fenómenos culturales fundamentales, como aquellos que dieron origen a las más grandes conquistas del hombre.

Ello ha dado por resultado la aparición de una gran figura de la escultura actual; Henry Moore, nativo de las islas británicas. En plena madurez, se sitúa como Miguel Angel y Rodín en la encrucijada de su época y da el ¡alto! Su escultura es la cristalización de una búsqueda que lleva siglos de empeño.

Moore, al resolver con tanta fuerza como talento los profundos problemas de la escultura, parece agotar todos los recursos plásticos, y así será por mucho tiempo, pues su órbita se inicia con tal atracción que incorporará en su movimiento a toda la escultura contemporánea.

No podemos intentar una reseña de los grandes escultores de la hora presente; nos ha interesado más situar el arte de la escultura en su función actual, destacando su intensidad estética, cuyo origen nos viene de tan remotas escuelas. Por eso, al hablar de la escultura moderna, siempre nos hemos referido a la importancia que en ella ha tenido la talla directa. Al practicar su empleo como medio de expresión artística, ha vuelto el escultor a familiarizarse con los más puros elementos de la naturaleza y a tratarlos con la simplicidad que ellos demandan.

Precisamente en el caso de Moore, vemos ejemplarmente, cómo la nobleza del material no sólo le permite acentuar su intención plástica, sino que, conservando su pureza de origen, desenvuelve sus ritmos en una sucesión de volúmenes y caprichosas formas que van desde la ameba sutil a la roca indomable, manteniendo siempre esa sensación de vigor irracional unido a la más intensa disciplina artística. Hace del volumen aliado dócil del vacío. Con ambos elementos construye obras de concepto gigantesco, donde la fuerza física está dominada por la sutil dulzura de un modelado sin limitaciones.

En su obra están presentes, no sé por qué circunstancias, las huellas de los escultores milenarios de Copán o la isla de Pascua o del México azteca, conviviendo tan armoniosamente en tiempo y espacio.

El sueño de todo escultor es la incorporación de su obra al conjunto de la naturaleza. Tal vez este afán, nazca de un deseo oculto de reintegrar el material usurpado. Lo cierto es que reclamamos espacio y luz, fronda y cielo donde emplazar nuestras obras.

No sé si esta fuerza, que parte de la propia naturaleza, y que el escultor sueña en denunciar desde sus primeros pasos, es la que nos ha llevado al romántico concepto del monumento público, que no es otra cosa que un íntimo deseo de restituir al héroe desaparecido o al hecho glorioso a su escenario de origen.

Hemos hablado en un sentido universal del problema plástico, situándolo en el punto cardinal en que convergen los momentos estelares de la escultura, salvando distancias, razas y pueblos, culturas y religiones, que tanto han influído en la inspiración del escultor, pasando dolorosamente por encima de la obra de los grandes maestros de la estatuaria contemporánea.

Hay movimientos localistas, como el de España, que ha permanecido estático desde los tiempos gloriosos de los imagineros Alonso Cano y Berruguete, y que, bajo el imperio del dogma cristiano pudo, en plena era barroca, hacer de la escultura religiosa un movimiento plástico de influencia mundial. Cuando languidecía esta tradición escultórica, surge un Julio Antonio, que con Victorio Macho, Juan Cristóbal y otros, ha tratado de revivir una tendencia condenada a desaparecer inexorablemente. Sin embargo hay un español que, como Picasso, salta la frontera y se incorpora al movimiento universalista del arte: Mateo Hernández, cuya tendencia primitivista concordaba tan admirablemente en la inquietud reinante de París.

En América, casos aislados, siempre respondiendo a la cultura imperante, han contribuído a mantener en elevado tono, la herencia que nos llega con los conquistadores, vueltos un poco de espaldas a la riqueza étnica. Solamente el norteamericano Calder, plantea con sus móviles un interesantísimo problema, al renunciar al sentido plástico del modelado escultórico, para darnos esos motivos tridimensionales que airosamente erguidos, con sus aspas móvilen recogen del viento la gracia necesaria a su composición.

Muy pocos nombres, sacando al rumano Constantino Brancusi, precursor fundamental de la plástica abstracta, podríamos citar dentro del movimiento originado por los maestros antes citados: Gargallo, Zadkine, Lipchtz, Epstein, Archipenko, con los ensayos escultóricos de los pintores Picasso, Modigliani, Renoir, Brake y Degás se cierra el elenco de los individualistas. Todavía nos quedan con su gran obra contemporánea: Carl Milles, Zorach, Manship, D'Creft, Méstrovic, Kolbe y Lembrun, a cuyo grupo

podríamos agregar los italianos Andreotti, Romanelli y Martini. Pero con todo el respeto que nos merecen como escultores, no han hecho más que moverse en la resaca provocada por las marejadas de los precursores en sus respectivos ciclos.

Asistimos, pues, a un acontecimiento artístico, que sólo ocurre muy de tarde en tarde. La escultura apenas rozó los extremismos que aun sacuden a la pintura; sus fundamentos han permanecido inconmovibles, pues los motivos abstractos de un Arp o un Brancusi, se mantienen fieles a los más puros principios del modelado.

Tampoco hemos logrado incorporar nuevos elementos de materiales a la realización de nuestras obras, pues el cemento, aun con sus insólitas posibilidades, no ha podido reemplazar a los tradicionales vaciados en bronce, cuya laboriosa ejecución sigue siendo tan misteriosa como en los tiempos de Cellini.

La talla sigue igualmente, la tradición milenaria, sin que podamos valernos de los grandes adelantos actuales, sino en muy escasa medida. No sé si serán razones lo suficientemente poderosas para hacer de la escultura un arte de penoso y largo aprendizaje, pero lo cierto es que su función especial se proyecta siempre hacia un futuro, cuya audiencia está por nacer.

Por eso la aparición en la hora presente de un escultor, como Henry Moore, adquiere proporción de epopeya: como Miguel Angel en sus días, desafía el pasado para imponernos su voluntad creadora haciendo surgir nuevos horizontes donde la visión cansada se detiene ante renovadas formas.

No sé si con Moore se cerrará el ciclo romántico de la escultura, que iniciara Buonarroti, pues aun en sus motivos más abstractos, mantiene en íntimo ligamen su preocupación renovadora con un amoroso modelado, donde se asoma apacible el romanticismo más puro. No cabe la menor duda que la deshumanización del arte, ha sido llevada hacia la total abolición del residuo romántico, y que la materialización de nuestra era no fecundiza sentimientos tan primarios.

Por tanto, podemos definir el momento actual de la escultura, como un florecimiento que, brotando de profundas fuentes, se incorpora a la vida moderna, como factor primordial en la tarea constructiva del mundo del futuro. Sólo el porvenir nos dirá si Moore tiene por delante, una audiencia capaz de durar 500 años como la del glorioso florentino!

De todos modos, debemos reconocimiento a los que hacen alto en el camino emprendido para renunciar al plácido conformismo y darnos esas sacudidas que van marcando con indeleble huella el sentido plástico de cada civilización.

Cintio Vitier

La crítica y la creación en nuestro tiempo

CONTRA la idea que comunmente se tiene del arte y los artistas contemporáneos, uno de los fenómenos más profundos que se han producido en nuestro tiempo es el creciente acercamiento entre la función crítica y la gesta creadora. Quizás fuese más justo hablar de la iluminación de una entrañable vecindad secreta, y en algunos casos ostensiblemente, ha existido sin interrupción desde los albores de la cultura occidental como uno de los caracteres esenciales de su perfil en la historia; y sin embargo, si nos atenemos no tanto a ese género de reflexiones como a la impresión inmediata e invencible de los resultados que el arte de nuestros días nos ofrece, no podemos dejar de pensar que, sobre todo a partir de la reacción contra el Romanticismo, se produce por lo menos la intensificación de unas relaciones que al hacerse conscientes y necesarias sitúan el mundo de la expresión en un plano muy peculiar y definido.

Sin entrar desde luego en un estudio ni siquiera en un recuento histórico de lo que hasta hoy ha sido esa irresistible propensión humana que nace con el descubrimiento del ser y la razón en Grecia; tomando, pues, las cosas tal como se nos aparecen de hecho en nuestro mundo, podemos actualmente distinguir dos grados dentro de lo que generalmente se estima como crítica, es decir, la que se ejercita **a posteriori** y de un modo más o menos profesional. Así, junto a un género de crítica de intención descriptiva (histórica, filológica, siempre ancilar) en cuyo ámbito se alcanzan desde luego imprescindibles claridades, se levanta el de una crítica de interpretación, e incluso francamente poética o

creadora. La primera se funda en el rigor científico de sus investigaciones; la segunda confía en lo que pudiera llamarse una inteligencia de la sensibilidad, produciendo miradas tan finas y preciosas como la de un Walter Pater en sus estudios sobre el Renacimiento o la de un Charles du Bos en las páginas con frecuencia deslumbrantes de su **Diario** y de sus **Aproximaciones.**

Para ofrecer una rápida caracterización de este último tipo, el de la crítica poética, diríamos que la capacidad de explicar histórica y técnicamente, y aún de extraer observaciones trascendentes del estudio de las obras ajenas, no es tan profunda como la capacidad, en extremo rara, de obtener de esas mismas obras imágenes vivientes, originales y objetivas en su validez. El juicio, en una inteligencia bien nutrida y ejercitada, puede producirse indefinidamente, a cada paso; es como la función normal y en cierto modo inevitable del espíritu, función que pertenece tanto al gusto como al ingenio y la cultura. La imagen, en cambio, es siempre una flor mágica, poética, y existe una excepcional belleza en el hecho de que, al brotar del contacto íntimo con una realidad que nos es dada en su perfección de símbolos y alcances, revele un enigma insospechado que al mismo tiempo (con esa instantaneidad preciosa de la poesía) ella resuelve, como si dijéramos, por sobreabundancia. Me refiero a la imagen que no es concebible, previamente, sin una actitud crítica, pero que la fulmina en su propia luz. Así cuando du Bos nos dice que "en el lirio, como en la poesía de Keats, se da esa alianza —tan prestigiosa— de espesor y de júbilo"; o que "en Beethoven, en el momento en que el tema abre su más amplia corola, como el golpe de lanza del soldado al Mártir del Gólgota, un segundo tema lo penetra, "y de la herida brota la sangre misma de la vida". Este género de crítica comparado con el anteriormente aludido nos recuerda (sustituyendo los términos que se confrontan) la deliciosa frase de Wallace Stevens: "La poesía es una visión no oficial del ser, mientras que la filosofía es la visión oficial".

En cuanto a la actitud crítica en sí misma, en su dirección más pura y entrañable, nace quizás de una sospecha trascendente: la sospecha de que la realidad, al trasponer sus enigmas en los símbolos indelebles del arte, no logra otra cosa que plantearlos en una forma cada vez más aguda y más necesaria. "La poesía, escribió magistralmente Valéry, es el ensayo de representar, o de restituir, por los medios del lenguaje articulado, esas cosas o esa cosa que intentan oscuramente expresar los gritos, las lágrimas, las caricias, los besos, los suspiros, etc..., y que parecen querer expresar los objetos, en lo que tienen de apariencia de vida o de designio supuesto". Esa cosa oscura (el secreto lírico del cosmos),

y la oscuridad no menor que se desprende de los grandes movimientos históricos, es en efecto el asunto perenne de la poesía en su sentido más vasto; es decir, de la poiesis, de la creación humana. Pero fijémonos en las extrañas palabras que usa Valéry: "representar", "restituir". No sólo no es vencida en el arte la oscuridad de lo real, sino que es representada y restituída en su esencia. La realidad, despojada del azar, se nos aparece necesaria y desnuda en el seno del acto libre que constituye la mirada creadora. Y es en los símbolos necesarios de esa nueva aparición esencial de la apariencia, donde a su vez toma pie la crítica para seguir el incesante trabajo del espíritu.

Las dos especificaciones apuntadas del menester crítico, en la inmensa gama de sus matices que a veces insensiblemente las integran y que van desde la investigación técnico-erudita (citemos aquí la escuela filológica española presidida hoy por don Ramón Menéndez Pidal) hasta las interpretaciones estético-sociales de largo aliento cristalizadas en obras como "Las Grandes Corrientes de la Literatura del Siglo XIX" de Georg Brandes, han tenido un cultivo cada vez más intenso y especializado a partir de la revolución romántica, en cuyo seno se engendra, junto con el fenómeno del historicismo, el creciente interés por los procesos germinales de la creación artística. Basta aludir de paso a los nombres ya venerables de Menéndez Pelayo en España, Hazlitt en Inglaterra, Burckhardt en Alemania, de Sanctis en Italia, Thibaudet en Francia; y en nuestra América, a la tradición áurea que remata en los maestros Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. Pero lo que quisiéramos destacar es, de una parte (y sin que desde luego nos sea posible detenernos aquí), las riquísimas elaboraciones alcanzadas por el pensamiento contemporáneo, de Rousseau a Dilthey, en la dilucidación conceptual del hecho estético; de la otra, y centralmente, las incursiones cada vez más profundas de los creadores mismos en el campo de la crítica, e incluso la aparición de un tipo muy peculiar de artista que, partiendo del ejemplo decisivo de Baudelaire y Poe, intenta sustituir sistemáticamente los misterios del instinto por la vigilancia de una lucidez teórica y estratégica incesante.

Al llegar a este punto es preciso recordar que uno de los errores típicos del llamado "espíritu moderno" consiste en pensar que la plenitud equivale a la divisibilidad infinita. En el mismo momento en que el hombre descubre la totalidad física del mundo, empieza a desintegrarse en él la totalidad espiritual de su propia imagen. El descubrimiento de América tiene lugar paralelamente con el re-descubrimiento de los viejos dioses, de la plu-

ralidad de las imágenes que habían sido vencidas por el advenimiento totalizador del Cristianismo; pero mientras aquellas imágenes habían significado en Grecia el triunfo sobre el horror del infinito, el hombre cristiano del Renacimiento las busca con la nostalgia de un paraíso perdido que ahora se empeña en situar en la historia. Se verifica entonces la separación (mejor diríamos el desgarramiento) de la razón y la fe, de la artesanía y los sacramentos, de la policía y la moral, etc.; en suma, la destrucción de la imagen que el hombre tenía de sí mismo. A partir de ese instante que conjuga la explosión de vitalidad renacentista con el enigma dulcemente siniestro de los rostros de Leonardo, el hombre será un perenne mutilado y tendrá también la vocación de parcelar y dividir y atomizar íntimamente todo lo que toca. Por eso el "espíritu moderno", tal como es posible contemplarlo en su acción sobre las artes y letras de nuestro tiempo, teme ciegamente a lo compacto, a lo sólido y estable, y no puede acertar nunca en sus realizaciones con la transparencia indivisible de lo clásico ni con la encarnación también indivisible de lo medieval.

Toda la actividad trascendente del hombre a partir del Renacimiento se ha vuelto un irresistible, un perpetuo dividir, y las figuras más significativas en el mundo de la expresión actual (un Proust, un Joyce, un Gide, un Picasso, un Strawinsky), se caracterizan por la escisión insaciable y metódica de la realidad a que se aplican. Genios o ingenios divididos y divisores, tienen que ser por lo mismo eminentemente críticos, no ya sólo en sus necesarias relaciones con el mundo que los rodea y sostiene, sino desde la raíz de su creación.

El resultado general de esta extraordinaria crecida del criticismo estético hasta las puertas mismas del acto creador, es que el arte y la literatura de nuestros días, pese a su fama de oscuridad e irracionalismo, están siempre minuciosamente fundados por los propios artistas y escritores en una meditación previa sobre los problemas históricos y metafísicos de la forma y la expresión. Así, el descubrimiento de la **pureza** en la poesía, la pintura o la música, descubrimiento crítico por excelencia, es el producto de un análisis racional agudísimo, de una operación por la cual se han separado friamente los diversos elementos discernibles en el fenómeno poético, pictórico o musical, para mostrarnos al fin aislado el que se estimó irreductible. Claro que lo único irreductible a la razón es lo inefable, y de aquí que todo este exacerbado racionalismo (tácito en las anárquicas explosiones de la primera post-guerra, explícito y académico ya en Brémond o en Valéry) viene a parar en decirnos que la poesía, o más exactamente lo

poético, no tiene absolutamente nada que ver con la razón. Lo cual será muy riguroso y muy racional, pero no es nada razonable, y señala el inicio de la divergencia entre el arte de nuestro siglo y el común de las gentes, agredidas en su confuso corazón por una oscuridad que venía demasiado claramente justificada y aislada desde sus orígenes.

Basta para comprender lo que venimos diciendo la lectura de textos como **La Filosofía de la Composición** de Poe, los Prólogos de Baudelaire, **El "Ten O' Clock" de M. Whistler** de Mallarmé, la famosa tesis académica sobre **La Poesía Pura** y los artículos polémicos de Brémond, **A propósito de Adonis, Cuestiones de Poesía,** los comentarios al **Cementerio Marino** y el Prefacio a Charmes (entre otros muchos ensayos) de Valéry, **La Tradición y el Talento Individual** y **La Función de la Crítica** de Eliot, las **Cartas** de Rilke, los **Manifiestos Surrealistas,** las **Declaraciones** (1923, 1935) de Picasso o la **Poética Musical** de Strawinsky. Nunca, en todo el proceso de la cultura occidental, la literatura y el arte han girado tan profunda y obsesivamente en torno a la razón y el análisis, e incluso, como en la escuela surrealista, en torno a una concreta investigación científica. El artista y el poeta de hoy es siempre, y en primer término, un intelectual que lo somete todo, empezando por sus espontáneos impulsos, a rigurosa crítica; y si hojeamos una revista como la que se publica en París titulada **El Tiempo de la Poesía,** encontraremos precediendo a cada poema de apariencia anárquica, un pequeño tratado de estética asombrosamente lúcido. Porque esa anarquía no es el azaroso producto de un capricho, sino sencillamente de lo que el poeta cree que la poesía debe ser.

El acto poético, en suma, ha perdido su inocencia precisamente al ser ésta conocida. Como en la famosa parábola de Claudel, el alma no resiste que el espíritu la mire; y ya otro escritor católico, Jacques Maritain, ha observado que "la función capital de Baudelaire y de Rimbaud consiste en haber hecho pasar al arte moderno las fronteras del espíritu"; es decir, de la dolorosa conciencia crítica y de la responsabilidad ante los abismos que en estas nuevas regiones se han abierto. Pero si nada tenemos que oponer a que, como quería Wilde en su estilo capitoso, el crítico sea un artista, las justificaciones resultan más difíciles cuando se trata de que el artista, en cuanto tal y en el momento mismo de la creación, sea también un crítico que intenta paralizar el misterioso salto de su alma hacia la participación, filtrándolo a través del una incesante astucia y de unos falsos obstáculos dispuestos sabiamente. Sin duda semejante política acaba siempre sirviendo a los imprevisibles designados de ese estado que ya los griegos lla-

maban delirio o entusiasmo, y de ahí que el sutil Abate Brémond llamase a Valéry con tanto acierto "el poeta a pesar suyo". De todos modos queda un hecho en pie, y es que la creciente sombra del crítico incluído dentro del propio artista le ha creado a éste un complejo de problemas cada vez más alarmantes para el verdadero sentido de su función en el mundo.

Se perturba así una de las más hermosas lecciones que con su sola existencia nos ofrecía la crítica a posteriori, la que humildemente se afana por discernir las leyes y esclarecer los alcances de la creación. En efecto, la simple posibilidad del estudio crítico y normativo de figuras tan disímiles entre sí, pero identificables en su fundamental inocencia creadora, como Virgilio, Rafael, Mozart, Shakespeare, Cervantes o Dostoievsky (históricamente, uno de los últimos en este linaje), demostraba la graciosa capacidad del instinto creador, asistido sólo de una cultura normal y con frecuencia mediocre, para sacar a la luz universos perfectamente equilibrados y necesarios. Todos aquellos hombres, que por cierto no hacían declaraciones metafísicas ni escribían tratados de estética, hubieran podido exclamar con las arrebatadas palabras de Mozart: "Algo crea en mí", porque armoniosamente aceptaban sus dones y obedecían a ese indeterminado impulso que después resultaba llevar en sí las leyes que serían admiración perenne de la inteligencia. Y esto era sin duda una fuente de confianza y alegría para el resto de los hombres, y un motivo de comunión. ¿Cómo consolarnos hoy de que el artista se haya vuelto él mismo un terrible problema, testimonio así por otra parte, conmovedoramente, la absoluta fidelidad con que se entrega al destino de su tiempo?

No quisiéramos terminar este apunte sin decir algunas palabras sobre lo que suele llamarse "la esperanza americana". Sin duda parece lícito abrigar esa esperanza, siempre que se comprendan los arduos obstáculos que se oponen a su realización. Las cosas se plantean a nuestro juicio del siguiente modo. En América se reune la necesidad de expresar un mundo virgen y por lo tanto radicalmente oscuro, con el hecho de que todos sus instrumentos expresivos los recibe de Europa en el instante en que empiezan a hacer crisis. El desacuerdo entre la virginidad sensual, sentimental y mágica americana con el problematismo intrínseco de las formas en que tiene que expresarse, crece a medida que aquella virginidad gana terreno y autonomía. Comienza a hacerse visible, por ejemplo, en la obra de Whitman. Si a este conflicto añadimos, en la América sajona, la dificultad con que el espíritu tropieza para organizarse plenamente a través del monstruoso tipo de civi-

lización mecánica que la caracteriza, y en Hispanoamérica el lentísimo proceso de cristalización histórica, comprenderemos que las soluciones felices de creadores como el citado Whitman o Darío, no pasan de ser casos augurales, pero aislados. De todos modos resulta esperanzador comprobar que, si de una parte ya el menester crítico alcanza en este hemisferio un tono universal, de otra siguen apareciendo artistas y escritores que parecen anunciar, por signos cada vez menos dispersos y confusos, una nueva revelación de la inocencia creadora.

Rafael Esténger

El arte de la biografía

LA biografía siempre fué un género de moda más o menos intensa, porque al hombre siempre interesó el conocimiento del hombre. Sabido es que Plutarco influyó en los protagonistas de la Revolución Francesa, como en Napoleón y en Beethoven. Pero el mismo Plutarco, que gozó largo ciclo de apogeo, no gustaba últimamente; ni nos parece, desde luego, ahora. Sus varones nos parecen convencionales y su método de exposición contribuye a darle irrealidad a las figuras.

Ese indicio, si no existieran otros, bastaría para darnos la indicación de que también la biografía ha evolucionado, como las demás formas literarias. El desgano que siente el lector moderno ante Plutarco debe imputarse a razones psicológicas. Sabemos excesivamente que no existen caracteres inmutables, sino cambiantes y complejos. Y además el lector actual busca en los grandes hombres el consuelo de la duda, por oposición al hombre clásico, que sólo pedía a las vidas plutarquianas una confirmación de sus creencias religiosas o morales.

Sin embargo, hay todavía quienes siguen discutiendo la aparición de un nuevo método biográfico, de igual manera que la novela o el teatro de hoy poco tiene que ver con sus primitivos testimonios. De Esquilo a Ibsen, atravesando por Shakespeare, veréis evolucionar el teatro: la concepción esencialmente poemática de Esquilo, el conflicto de las grandes pasiones en Shakespeare y el análisis de las ideas en Ibsen. La novela tiene también sinuosas y largas transformaciones, desde la plasticidad de Cervantes hasta la luz espectral de Dostoiewski, o la visión del microscopio de Proust. Juzgamos indubitable que la literatura deriva hacia una mayor fidelidad o preocupación psicológica y que también

ha de cumplirse idéntica trayectoria en la biografía, que a fin de cuentas no es ni puede ser otra cosa que un género literario.

Si leéis, como propone Maurois, una página de cualquiera biografía victoriana, para leer en seguida una página de Strachey, os convenceréis incuestionablemente de que se trata de dos tipos diversos de literatura; pero se acentuaría la diferencia al cotejar las obras inferiores de ambos estilos. "Una mala biografía victoriana, como apunta sagazmente Maurois, es una masa amorfa de materiales mal asimilados, y una mala biografía moderna es un libro de falso fulgor, animado por un espíritu que pretende ser irónico y sólo atina a la crueldad sin profundidad alguna".

No hemos dudado en proclamar que la biografía sea un arte, y nunca ciencia, pues la historia misma, en el rigor del concepto, bien podría definirse como una de las modalidades del arte narrativo, aunque requiera el aporte de mil ciencias complementarias y aunque la pura investigación sea un método científico. También la arquitectura es arte, en su más profundo y cabal significado, aunque para crear necesite inmediatamente de las matemáticas. Historiar no es conocer ni buscar informaciones o datos, sino "contar" la historia. "Es ciertamente, decía Lytton Strachey, una de las curiosidades de la humana locura el que se haya podido, no sólo plantear, sino discutir seriamente la cuestión de saber si la historia es un arte. ¿Qué otra cosa podría ser? Es evidente que la historia no es una ciencia. Es evidente que la historia no es una acumulación de hechos, sino el relato de ellos. Los hechos que se refieren al pasado, si son reunidos sin arte, no son sino compilaciones, que indudablemente pueden ser útiles; pero no son la historia, como tampoco son una tortilla, mientras están aislados, los huevos, la manteca, el perejil y la ensalada".

Porque la biografía, como arte, tiende a ofrecer una primordial sensación de belleza, recibe la asidua impugnación de los jornaleros que sólo hurgan archivos y acarrean informes, bajo la candorosa ilusión de que eso basta para escribir obras históricas. La moderna biografía, a juicio de la erudición oficial, pierde decoro esencialmente por su fraternidad con la novela. Hasta se le ha querido relegar a la categoría de historia novelada, cuando es, de cierto modo, su antagonista. "Será una mala novela, decía Ludwig, la que invente poco; será una vergonzosa biografía la que invente una sola cosa". Pero la hermandad entre la novela y la biografía hay que buscarla en campos ajenos a la invención. Pudiera decirse que son diametralmente opuestas en el fondo, aunque gemelas en la forma.

Cuando Maurois buscaba algunas reglas que permitieran al biógrafo no realizar una obra seca, y, respetando escrupulosa-

mente la verdad científica, acercarse al arte del novelista, señaló como primera ley la de seguir el orden cronológico. En efecto, a ningún novelista, como hicieron mucho biógrafos, se le ocurrió anticipar en un capítulo los hechos que ha de narrar en los siguientes: "¿Por qué comenzar una biografía, preguntaba Maurois, como Foster inició la de Dickens?" Dice Foster: "Charles Dickens, el novelista más popular del país y uno de los más grandes humoristas que produjo Inglaterra, nació en Portsea el viernes 7 de febrero de 1812". ¡Oh, no! El 7 de febrero de 1812 no nació ningún gran humorista: lo que nació fué un pequeño bebé, tal como también sólo nació un pequeño bebé en la cuna de Welington o Shakespeare. ¿Por qué anticipar, preguntamos nosotros, como hace José Ignacio Rodríguez en su "Vida de don José de la Luz y Caballero", que don Pepe dirigía "El Salvador" a los cincuenta años y no pasaba día sin mandarle esquelas a la madre, si al decir esto en la tercera página del libro se ve obligado a retroceder bruscamente hasta la infancia del héroe? Lo que da a la biografía amenidad novelesca no es la invención de acontecimientos, sino precisamente "la espera de lo porvenir, el que cada día nos encontremos al borde de un abismo que es el mañana". El respeto del orden cronológico permite "la grandeza poética que aporta a la tragedia griega la idea siempre presente del Destino".

Claro está que podríamos señalar excepciones. El propio Strachey altera más de una vez el ritmo cronológico. Por ejemplo, al comenzar su vida de Florencia Nightingale: "Todos conocen el mito popular acerca de Florencia Nightingale. La santa mujer que se sacrificó, la delicada muchacha de alta alcurnia que despreció los placeres de una vida cómoda para socorrer a los afligidos, la Dama de la Lámpara, caminando entre los agonizantes del hospital de Scútari, e iluminando con su bondad el lecho de los moribundos —todos saben esto—. Pero la verdad es diferente. La verdadera Miss Nightingale no era como la imaginación fácil la pintaba. Trabajaba en otra forma, y con otro fin; actuaba al empuje de un ímpetu que la imaginación popular desconoce. Un demonio la poseía. Y los demonios, aunque sean otra cosa, son muy interesantes. De modo que en la verdadera Miss Nightingale encontramos puntos más interesantes que en la niña de la leyenda; pero menos agradables".

Este párrafo inicial quiebra el orden cronológico, pues anticipa una síntesis de la biografía. Sin embargo, ¡con qué hábil vaguedad está trazado, con qué insinuante paradoja y fina gracia provoca la curiosidad de los lectores, para después volver a ceñir

la obra al orden necesario! El genio tiene siempre la rara virtud de quebrantar las reglas de oro, confirmándolas con el toque regio de las excepciones.

Advirtamos que la necesidad cronológica no es sólo un artificio. Los biógrafos de antaño, que solían imaginar caracteres inmutables, no sintieron la estricta obligación de tal norma. Pero hoy sabemos "demasiado" que el carácter vive en transformación perenne, a merced de las experiencias y del medio, hasta el punto de que cada personaje es un hombre distinto en cada una de las etapas de su vida, por lo que un mismo hecho tendría significación también distinta, según el período a que correspondiera.

Ha dicho Ortega y Gasset que al novelista le está prohibido definir. "Si en una novela leo: Pedro es atrabiliario, es como si el autor me invitase a que yo realice en mi fantasía la atrabilis de Pedro, partiendo de su definición. Es decir que me obliga a ser yo el novelista". Y no de otra suerte debe proceder el biógrafo, aunque en la biografía suele tener vigencia la definición oportuna; pero el exceso de las definiciones, como en algunas biografías de Stefan Zweig, transforma el interés narrativo en el fervor teorizante del ensayo.

A pesar de la excepción insigne, el biógrafo tampoco debe definir. ¡Nunca definir! No decir, por ejemplo: "El ministro es un hombre débil o irresoluto", sino pintar el gesto dubitativo del personaje al confrontar un problema, la forma de su escritura vacilante, sus pequeños trajines, sus modales, su habitual encogimiento.

Ya lo sabía Macaulay, gran precursor, cuando explicaba que hay dos lenguajes para escribir la historia: el lenguaje del hombre de buena educación y el del portero. El hombre de buena educación contará la renuncia de un general en esta forma: "El general dimitió su cargo", mientras el curioso portero empleará los pormenores de quien ha visto el acto a través de la cerradura. "El general, dirá el portero, llegó muy pálido y nervioso a su mesa de trabajo. Tres veces el punto de la pluma se le encajó en el papel, manchándolo ligeramente, y al terminar de escribir la renuncia, después de hablar por teléfono con el Estado Mayor, se la entregó a su ayudante para que la tramitara".

Pues bien: ese lenguaje de portero, capaz de vitalizar la escena con pintoresco relieve, es una de las fórmulas mágicas que el biógrafo parece haber usurpado a la novela, aunque en verdad fué el novelista quien aprendió del historiador ese procedimiento narrativo, pues Macaulay no presenta a un contemporáneo como arquetipo de historiador con "lenguaje de portero", sino al venerable Herodoto, padre de la Historia.

Pero Herodoto no hizo como los biógrafos modernos, que polemizan largamente sobre los trucos del oficio. Fué mucho después, y todavía algo lejos de nosotros, que Lord Macaulay estudió el asunto con ocasión de un libro dedicado a "la novela de la historia". La tesis de Macaulay parte de 1828. Veamos este párrafo suyo, que podría llevar la firma de Strachey o Maurois: "Historiador, tal como debe serlo, es, en nuestro concepto, aquel que reproduce en miniatura el carácter y el espíritu de una época, y que no consigna un hecho ni atribuye a sus personajes la menor palabra que no compruebe antes, y que sabe desechar y elegir y combinar tan discretamente que dé a la verdad el encanto de la ficción... No habrá detalle característico de las costumbres, ni anécdota, ni frase familiar que le parezcan insignificantes, si son eficaces a ilustrar algún progreso del humano espíritu. Ese historiador no describirá solamente a los hombres, sino que los hará conocer en su vida interior". Y añade Macaulay todavía: "Así es la obra de Sil Walter Scott, el que utilizó las verdades que despreciaron los historiadores... y que, considerada desde un aspecto histórico, no cede a la mejor historia. Pero un gran historiador aprovecharía los mismos materiales que supo utilizar el novelista". Si Macaulay explica que la mitad del rey Jacobo está en la historia de Hume y la otra mitad en las novelas de Walter Scott, nosotros podríamos añadir que la mitad de nuestro siglo XIX se halla en las páginas de nuestros historiadores eruditos, pero que la otra mitad, o acaso una porción mayor, debe buscarse en los capítulos de "Cecilia Valdés, o La Loma del Angel".

Además del orden cronológico y del lenguaje cargado de matices sugeridores, hay otro elemento que hermana a la biografía moderna con los relatos novelescos. Nos referimos a las pequeñas quisicosas personales, cuando sirvan para expresar un estado de ánimo o definir una situación o un carácter. "Un hecho de nuestra vida, decía Goethe, no vale por ser verdadero, sino por encerrar alguna significación". Un ademán fugaz puede adquirir categoría de símbolo. Hay horas intrascendentes que suelen revelar el más profundo sentido de una existencia. El historiador a la vieja usanza no les dará relieve, porque estimaría que son momentos ahistóricos, en cuanto no implican ningún acontecimiento de importancia. Pero el retratista, el biógrafo, si conoce las tretas del oficio, captará en esos pormenores el trazo insustituible para la revelación de un temperamento o la explicación de una vida. Para el biógrafo impresionista, el acto simbólico, y no el momento espectacular, es lo que importa, porque en cada vida humana hay circunstancias humildes que parecen sintetizarla o explicarla.

Podríamos citar una copiosa literatura sobre la trascendencia simbólica del acto intrascendente. "Ahí tenemos a Lincoln, dice Ludwig, el leador elegido presidente, cuando, en la vigilia del viaje a Washington, él mismo hace su maleta y escribe los rótulos: **A Lincoln, Casa Blanca Washington,** demostrando que un carácter independiente no se asusta de ocuparse en humildes menesteres, tanto si es campesino como presidente de los Estados Unidos; o cuando, ya siendo presidente, a las seis de la mañana, sale en zapatillas a la puerta de la Casa Blanca para atrapar al vendedor de periódicos". Tales actos simbólicos no cobran vigor alguno en las viejas biografías, muy a pesar de que expresan con plasticidad insuperable la sencillez democrática de Lincoln.

Otro biógrafo, el autor de "Ariel, o la vida de Shalley", ha insistido en apuntar la importancia de los pormenores. "No debe perder de vista el biógrafo, ha dicho Maurois, que los detalles más pequeños son a menudo los más interesantes". Y lo prueba con ejemplos: "Es imposible comprender el 18 de Brumario, si no se sabe que ese día Napoleón tenía granos y se había arañado, lo que tiñó de sangre su rostro y justifica el error de los granaderos". Para Maurois, y con seguridad para todos los que hemos acometido alguna vez la tarea, "nada es más delicioso, cuando se escribe una biografía, que salir a la caza de tales detalles vivaces a través de memorias y de cartas".

Desde luego, huelga decir que la probidad es una virtud ineludible para escribir excelentes biografías. Pero no basta la honradez sin el fino tacto y el juicio bien despierto, una delicada intuición de artista y una corajuda resolución para no temer el rostro de las verdades muchas veces terribles. De otra suerte se incurriría en grotescas caricaturas o criminales falsificaciones, porque los materiales que maneja el biógrafo suelen prestarse a la deformidad desaprensiva. La biografía es un género escabroso. Y es lástima que entre nosotros, lejos de ser función de artistas y poetas, caiga en las manos torpes de los jornaleros literarios.

De seguir en tales manos, rogaríamos que continuaran haciendo, como generalmente hacen, biografías transidas de ingenua adoración a los héroes de la Patria. Así, divinizando a los héroes, resultan menos dañinos, pues si en verdad se propusieran humanizarlos, es decir, someterlos a un riguroso análisis y a una interpretación desapasionada, conseguirían no más que rebajarlos hasta el nivel de la vulgaridad irredimible.

UNIVERSIDAD DEL AIRE

TERCER CURSO:

OCTUBRE 1949 - JUNIO 1950

"ACTUALIDAD Y DESTINO DE CUBA"

PROGRAMA

I **Octubre 2**	a)	Introducción al Curso .... Dr. Jorge Mañach
	b)	Los ideales cubanos de la fundación, ¿están siendo realizados? ...... Gen. Enrique Loynaz del Castillo.
II **Octubre 9**	a)	¿Está falseada la democracia cubana? .... Dr. Jorge Martí
	b)	¿Ha habido una revolución en Cuba? .... Dr. Juan A. Rubio Padilla
III **Octubre 16**	a)	¿Hay una crisis de la moral privada y de la moral pública? .... Dr. Medardo Vitier
	b)	Inmunidad e impunidad en la política cubana .... Dr. José M. Irisarri
IV **Octubre 23**	a)	¿Qué tono presenta nuestra vida cotidiana? .... Dolores Guiral
	b)	¿Cómo se debe extirpar la venalidad administrativa? .... Dr. Rogelio Pina
V **Octubre 30**	a)	¿Cómo debe orientarse Cuba ante la disputa ideológica del mundo? .. Dr. Carlos Saladrigas
	b)	Los partidos políticos cubanos: ¿Cuáles son sus deficiencias? .... Dr. Carlos Márquez Sterling
VI **Nov. 6**	a)	¿Hay un Estado cubano genuino? .... Dr. Carlos Felipe Armenteros
	b)	¿Responde el Congreso a las necesidades nacionales? .... Dr. Manuel Bisbé
VII **Nov. 13**	a)	El régimen constitucional, ¿debe modificarse? .... Dr. Pablo Lavín
	b)	¿Qué hacer con nuestro régimen electoral? .... Dr. Pedro López Dorticós
VIII **Nov. 20**	a)	¿Cuáles deben ser las bases y los objetivos de una política internacional cubana? ...... Dr. Herminio Portell Vilá
	b)	¿Cómo debe erradicarse la violencia social y política? ..... Dr. Francisco Carone
IX **Nov. 27**	a)	¿Tiene la actual juventud universitaria un programa? .... Dr. Raúl Roa
	b)	¿Cuál es el estado de ánimo de nuestra juventud? .... Dr. Rafael Sardiñas
X **Dic. 4**	a)	Nuestra economía: ¿colonialismo? ¿imperialismo? ¿nacionalismo? .... Dr. Ramiro Guerra
	b)	¿Qué papel juega el extranjero en nuestra economía? .... Dr. Raúl Maestri

XI Dic. 11	a)	¿Tiene Cuba recursos naturales suficientes para un desarrollo económico superior?	Dr. Salvador Massip
	b)	¿Debe reorganizarse nuestro régimen agrario?	Dr. José A. Guerra
XII Dic. 18	a)	¿Qué posibilidades industriales tiene Cuba, y cómo realizarlas?	Dr. Alejandro Herrera Arango
	b)	El comercio cubano: ¿cuáles son sus deficiencias y sus excesos?	Dr. Enrique León
XIII Dic. 25	a)	¿Han mejorado, o empeorado las costumbres cubanas?	Dr. César García Pons
	b)	¿Cómo pudiera fundamentarse una reforma de la conciencia cubana?	Dra. Mercedes García Tudurí
XIV Enero 1	a)	¿Es posible aumentar el ingreso nacional cubano?	Dr. Julián Alienes
	b)	¿Cómo movilizar socialmente nuestros capitales?	Dr. Rufo López Fresquet
XV Enero 8	a)	¿Qué impuestos, y a quién pertenece el dinero de ellos?	Dr. Juan M. Menocal
	b)	¿Cómo debe reorientarse nuestra agricultura?	Ing. Amadeo López Castro
XVI Enero 15	a)	El azúcar: ¿bendición o perdición de Cuba?	Dr. Juan A. Lliteras
	b)	El tiempo muerto ¿es un problema inevitable?	Dr. César Puga
XVII Enero 22	a)	¿Cuáles son las necesidades cubanas en lo que se refiere a banca y moneda?	Dr. Felipe Pazos
	b)	¿Cuáles son las condiciones para inversionismo sano?	Dr. Joaquín Martínez Sáenz
XVIII Enero 29	a)	¿Cómo confluyen las distintas culturas en Cuba?	Dr. Fernando Ortiz
	b)	¿Hay un problema de la clase media cubana?	Dr. Roberto Agramonte
XIX Febrero 5	a)	¿Cómo debe juzgarse nuestra legislación del trabajo?	Dr. José E. Sandoval
	b)	Los salarios y la productividad	Dr. Abel Mestre
XX Febrero 12	a)	Obrerismo y política: ¿cuáles deben ser sus relaciones?	Dr. Calixto Masó
	b)	Cómo rehabilitar y conservar nuestras riquezas marítimas	Dr. L. González del Campo
XXI Febrero 19	a)	¿Es nuestro servicio diplomático lo que debe ser?	Dr. Miguel Angel Campa
	b)	¿Cómo deben orientarse nuestras relaciones con los Estados Unidos?	Dr. Cosme de la Torriente
XXII Febrero 26	a)	¿Cómo deben orientarse nuestras relaciones con la América Latina?	Dr. Enrique Gay Calbó
	b)	¿Qué actitud debe asumir Cuba ante naciones de régimen distinto?	Dr. Ernesto Dihigo
XXIII Marzo 5	a)	¿Es un modelo nuestra administración de justicia?	Dr. Alberto Blanco
	b)	¿Qué ocurre con nuestro régimen penitenciario?	Dr. Waldo Medina

XXIV
Marzo 12

a) ¿Cómo contribuir a una mejor relación entre nuestros grupos raciales? .... Ing. Gustavo Urrutia

b) ¿Tenemos una política inteligente de inmigración y de población en Cuba? .... Dra. Sara I. de Massip

XXV
Marzo 19

a) ¿Cómo resolver el problema de la vivienda económica? .... Sr. Armando Maribona

b) ¿Cómo estimular y proteger el desarrollo del turismo? ..... Dr. Víctor Santamarina

XXVI
Marzo 26

a) La indigencia en Cuba, ¿es un mal controlable? .... Dra. Elena Mederos

b) ¿Cómo superar la crisis del carácter en Cuba? .... Ing. Rafael Fiterre

XXVII
Abril 2

a) La enseñanza primaria: ¿cómo orientarla para el servicio de la Nación? .... Dr. Rafael Zaldívar

b) La enseñanza secundaria: ¿debe reformarse? .... Dr. José Russinyol

XXVIII
Abril 9

a) ¿Cómo viabilizar la carrera administrativa? .... Dr. Julián Modesto Ruiz

b) ¿Convendría a Cuba una organización sindical de los empleados públicos? ..... Dra. Ofelia Domínguez

XXIX
Abril 16

a) ¿Está en crisis nuestra cultura? ¿Cómo superarla? .... Ing. Gastón Baquero

b) ¿Cuáles son y cómo resolver los problemas del libro en Cuba .... Dr. Mariano Sánchez Roca

XXX
Abril 23

a) El problema de la Universidad y de las universidades .... Dr. Elías Entralgo

b) ¿Cómo asegurar a la vez la vitalidad y la disciplina estudiantiles? .... Dr. Gustavo Torroella

XXXI
Abril 30

a) ¿Qué hacer para el fomento de las provincias? .... Sr. Tebelio Rodríguez del Haya

b) Los institutos armados: ¿necesita Cuba los que tiene? .... Gen. Manuel Piedra Martel

XXXII
Mayo 7

a) ¿Qué hay que hacer con los servicios públicos? .... Ing. Honorato Colete

b) ¿Cómo resolver el problema del tránsito y la seguridad? ...... Sr. Escipión Pujol

XXXIII
Mayo 14

a) El árbol urbano y la depauperación forestal .... Ing. Mario Guiral Moreno

b) ¿Qué debe ser la planificación nacional y cómo se la debe emprender? .... Ing. Pedro Martínez Inclán

XXXIV
Mayo 21

a) ¿Tiene el cubano la actitud adecuada ante la vida? .... Dr. Luis A. Baralt

b) ¿Cuáles son, y cómo hacer efectivas, las responsabilidades sociales de la prensa y la radio ..... Sr. Goar Mestre

XXXV
Mayo 28

a) ¿Cómo anda la salubridad en Cuba? .... Dr. Alberto Recio

b) b) ¿Cómo atacar el problema de las drogas? .... Dr. Gustavo Pittaluga

XXXVI Junio 4	a) ¿Cuáles son las perspectivas del artesanado?	Dr. Carlos Iñiguez
	b) ¿Qué rumbos lleva el hogar cubano? ¿Debe modificarse la Ley del Divorcio?	Dr. Manuel Dorta Duque
XXXVII Junio 11	a) ¿Está la mujer llenando su función en la vida cubana?	Dra. Rosario Rexach
	b) ¿Qué hacer por la superación de nuestra juventud?	Dra. Piedad Maza
XXXVIII Junio 18	a) ¿Tendremos fuerzas para rebasar la crisis moral y política que atraviesa la República?	Dr. Raúl de Cárdenas
	b) ¿Cómo puede la ciudadanía colaborar para un noble programa histórico?	Dr. Emeterio S. Santovenia
XXXIX Junio 25	a) Los grandes males y los grandes remedios	Dr. Francisco Ichaso
	b) Imagen de un destino nacional	Dr. Jorge Mañach



Distribución exclusiva:

OSCAR A. MADIEDO

O'Reilly 407

La Habana.